

Министерство образования и науки Российской Федерации

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина»

О.С. Федотова

Оппозиция «автор – персонаж»
в англоязычном художественном тексте:
анализ англоязычного
прозаического дискурса

Учебное пособие

Рязань 2011

ББК 83.3(4 ВЕЛ)

Ф34

Печатается по решению редакционно-издательского совета государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина» в соответствии с планом изданий на 2011 год.

Рецензенты:

Е.С. Чернявская, канд. филол. наук, проф. (РВВДКУ имени генерала армии В.Ф. Маргелова)

С.Б. Уланова, канд. филол. наук, доц. (МГОУ)

Федотова О.С.

Оппозиция «автор – персонаж» в англоязычном художественном тексте: анализ англоязычного прозаического дискурса : учеб. пособие / О.С. Федотова ; Ряз. гос. ун-т имени С.А. Есенина. – Рязань, 2011. – 92 с.

ISBN 978-5-88006-684-1

Учебное пособие посвящено развитию навыков анализа и интерпретации художественного текста. Важное значение при этом имеет учет того, кто в тот или иной момент времени обращается к читателю – автор-повествователь, ведущий повествование от первого лица, автор-повествователь, выступающий в качестве стороннего наблюдателя или один из персонажей художественного произведения. Обучение студентов анализу и интерпретации текста проводится в рамках изучения категорий текста и, в частности, категорий персонажа и автора художественного произведения, правильное разграничение которых способствует адекватности и полноте анализа смысловой структуры художественного текста.

Учебное пособие адресовано студентам старших курсов языковых вузов, может использоваться в курсе интерпретации текста, на практических занятиях по лексикологии и стилистике английского языка, а также при написании курсовых и дипломных работ по этим дисциплинам.

дискурс, художественная проза, автор-повествователь, персонаж, интроспекция, виртуальная реальность, маркеры интроспекции.

ББК 83.3(4 ВЕЛ)

© Федотова О.С., 2011

© Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина», 2011

ISBN 978-5-88006-684-1

ВВЕДЕНИЕ

Изучение текста художественной прозы как многомерной и многоуровневой структуры всегда находилось в центре внимания лингвистов, о чем свидетельствует большое количество исследований, посвященных текстовым категориям, их особенностям, месту и роли в художественном тексте и т.п. (Н.Д. Арутюнова, И.Р. Гальперин, Л.Н. Фёдорова, Н.А. Змиевская, З.Я. Тураева, Е.Ю. Кандрашина, В.Г. Гак, Ю.П. Князев, Л.А. Ноздри-на, Н.К. Рябцева, А.Ф. Папина и др.).

В повествовательной структуре произведения художественной прозы можно достаточно условно выделить три плана. Первый план – это сюжетная линия, то есть описание персонажей, эпохи и событий, на фоне которых разворачивается действие. Вторым планом формируется присутствие автора, который может проявляться в большей или меньшей степени. В этом случае читатель как бы выходит из общего плана повествования и слушает рассуждения автора, который может эксплицитно давать свою оценку событиям, открыто говорить о своем отношении к тому или иному персонажу или же поднимать философские проблемы. Такого рода явления З.Я. Тураева предлагает относить к текстовой категории автора художественного произведения и изучать как отдельную проблему. И, наконец, мы можем выделить третий план, когда какой-либо персонаж обращается к своему внутреннему миру, обдумывает и оценивает происходящие события, причем эти мысли и оценки не предназначены для других персонажей. Персонаж погружается в воспоминания, раздумывает над будущим, строит планы или пытается найти объяснение различным событиям, имевшим место в его жизни.

Повествовательный дискурс представляет собой сложную структуру, где одной из важнейших составляющих является воссоздание художественного пространства, где происходят описываемые в художественном произведении события. И.Р. Гальперин объединяет понятия пространства и времени в одну грамматическую категорию – пространственно-временной континуум. Для художественных произведений характерна условность изображения временных и пространственных отношений, поскольку хронологическая последовательность событий здесь часто вступает в противоречие с реальным течением времени. Причиной того, что автор произведения художественной прозы «отходит» от реальной последовательности событий, является то, что эти события являются для него лишь внешним фоном, который позволяет полнее и глубже раскрыть чувства и мысли персонажей.

Обычно художественное пространство рассматривается как единый, более или менее однородный конструкт, цепочка линейных структур. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что имеет место репрезентация множества пространств – того пространства, в котором в настоящее время происходит действие, «параллельных» сюжетных пространств,

пространств, в которые мысленно перемещаются персонажи, пространство автора и т.д. Эти пространства, в которых живут и действуют персонажи художественного произведения, обычно описываются как «разновидности реальности художественного произведения». Основное разграничение обычно проводится между «фикциональной реальностью», то есть той реальностью, в которой развивается действие художественного произведения, и «виртуальной реальностью», то есть невидимым миром, который становится доступным читателю, когда персонажи погружаются в воспоминания, мечты или видят сны (А.В. Челикова).

Анализируя художественный текст, обучаемый стремится понять его содержание, определить главную тему и его идейную направленность. Важное значение имеет при этом информационная сторона дискурса, то есть источник информации.

С одной стороны, сам автор выступает в качестве повествователя, с другой стороны, информация очень часто передается от лица персонажа. Кроме того, персонаж и автор могут совпадать, когда повествование ведется от первого лица. В этом случае два голоса сливаются в один.

Правильно идентифицируя информационные источники, мы можем больше узнать об идее художественного произведения, раскрыть авторский замысел. В родном языке идентификация источника информации происходит автоматически. В англоязычном дискурсе этому надо специально учить. Данной проблеме и посвящено наше учебное пособие, которое состоит из введения, пяти глав, заключения и списка использованной литературы. К каждой главе прилагаются вопросы для самоконтроля и практические задания для закрепления теоретического материала.

Учебное пособие предназначено для студентов старших курсов языковых вузов, может использоваться в курсе интерпретации текста, на практических занятиях по лексикологии и стилистике английского языка.

ГЛАВА 1

ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ АВТОРА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

В первой главе учебного пособия мы хотим обратить внимание на те случаи, когда повествование ведется от лица автора, который является действующим лицом художественного произведения и идентифицирует себя с главным героем. Он передает события такими, какими их видит. При этом изображаемый мир ограничен видением автора. Главным показателем того, что повествование ведется от лица автора, является местоимение 1 лица ед. числа (I, me, my).

Яркими примерами подобных проявлений автора являются романы Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд» и С. Майер «Сумерки». В этих произведениях голоса автора и главного героя сливаются воедино. Мы видим происходящие события через призму восприятия их главными персонажами.

Подобные случаи проявления автора для анализа текста особых трудностей не представляют.

Вопросы для самоконтроля

1. Насколько часто, по Вашим наблюдениям, в современной англоязычной литературе (тех книгах, которые Вы читаете на английском языке) повествование ведется от первого лица? Приведите примеры.
2. В литературе какого исторического периода, по Вашему мнению, форма повествования от первого лица встречается чаще – в англоязычной художественной литературе XIX века, начала XX века, середины XX века, конца XX века, начала XXI века?
3. Каковы маркеры повествования от первого лица?
4. Расскажите какую-либо историю от первого лица. Расскажите ту же самую историю как посторонний автор-повествователь. Какие изменения вам пришлось внести в текст?

Практические задания

1. Определите, от какого лица ведется повествование.

a) I didn't relate well to people my own age. Maybe the truth was that I didn't relate well people. Even my mother, who I was closer to than anyone else on the planet, was never in harmony with me, never on exactly the same page. Sometimes I wondered if I was seeing the same things through my eyes that the rest of the world was seeing through theirs. Maybe there was a glitch in my brain (Meyer S. Twilight. P. 9–10].

b) From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the glam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds

in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid, jade-faced painters of Tokyo who, through the medium of an art that is necessary immobile, seek to convey the sense of swiftness in motion. The sullen murmur of the bees shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ (Wilde O. The Picture of Dorian Gray. P. 4).

c) What was really peculiar, however, in this couple's progress, and would have attracted the attention of any casual observer otherwise disposed to overlook them, was the perfect silence they preserved. They walked side by side in such a way as to suggest afar off the low, easy confidential chat of people full of reciprocity; but on closer view it could be discerned that the man was reading, or pretending to read, a ballad sheet which he kept before his eyes with some difficulty by the hand that was passed through the basket strap. Whether this apparent cause were the real cause, or whether it were an assumed one to escape an intercourse that would have been irksome to him, nobody but himself could have said precisely; but this taciturnity was unbroken, and the woman enjoyed no society whatever from his presence (Hardy T. The Mayor of Casterbridge. P. 8).

d) Long after it was dark I sat there, wondering whether anybody else would come. When this appeared improbable for that night, I undressed, and went to bed; and, there, I began to wonder fearfully what would be done to me. Whether it was a criminal act that I had committed? Whether I should be taken into custody, and sent to prison? Whether I was at all in danger of being hanged? (Dickens Ch. David Copperfield. P. 53).

e) Peggotty, with some uneasy glances at me, curtsied herself out of the room without replying; seeing, I suppose, that she was expected to go, and had no excuse for remaining. When we two were left alone, he shut the door, and sitting on a chair, and holding me standing before him, looked steadily into my eyes. I felt my own attracted, no less steadily, to his. As I recall our being opposed thus, face to face, I seem again to hear my heart beat fast and high (Dickens Ch. David Copperfield. P. 43).

f) And then he was gone, the car speeding down the street and disappearing around the corner before I could collect my thoughts. I smiled as I walked to the house. It was clear he was planning to see me tomorrow, if nothing else (Meyer S. Twilight. P. 170–171).

2. Определите факты, указывающие на то, что повествование ведется от первого лица. Какова эмоциональная окраска отрывка? Какие языковые средства используются для передачи эмоционального состояния персонажа?

a) It touches me nearly now, although I tell it lightly, to recollect how eager I was to leave my happy home; to think how little I suspected what I did leave for ever.

I am glad to recollect that when the carrier's cart was at the gate, and my mother stood kissing me, a grateful fondness for her and for the old place I had

never turned my back upon before, made me cry. I am glad to know that my mother cried, too, and that I felt her heart beat against mine.

I am glad to recollect that, when the carrier began to move, my mother ran out at the gate, and called to him to stop, that she might kiss me once more. I am glad to dwell upon the earnestness and love with which she lifted up her face to mine, and did so (Dickens Ch. David Copperfield. P. 27).

b) My mind still swirled dizzily, full of images I couldn't understand, and some I fought to repress. Nothing seemed clear at first, but as I fell gradually closer to unconsciousness, a few certainties became evident.

About three things I was absolutely positive. First, Edward was a vampire. Second, there was part of him – and I didn't know how potent that part might be – that thirsted for my blood. And third, I was unconditionally and irrevocably in love with him (Meyer S. Twilight. P. 170–171).

c) I am sure when I think of the fellow now, my blood rises against him with the disinterested indignation I should feel if I could have known all about him without having ever been in his power; but it rises hotly, because I know him to have been an incapable brute... (Dickens Ch. David Copperfield. P. 80).

d) And now I fell into a state of neglect, which I cannot look back upon without compassion. I fell at once into a solitary condition – apart from all friendly notice, apart from the society of all other boys of my own age, apart from all companionship but my own spiritless thoughts – which seems to cast its gloom upon this paper as I write (Dickens Ch. David Copperfield. P. 131).

e) I dressed quickly, something stronger than butterflies battering ecklessly against the walls of my stomach, my argument with Mike already a distant memory. I was wondering if Edward would be waiting, or if I should meet him at his car. What if his family was there? I felt a wave of real terror. Did they know that I knew? Was I supposed to know that they knew that I knew, or not?

By the time I walked out of the gym, I had just about decided to walk straight home without even looking toward the parking lot. But my worries were unnecessary. Edward was waiting, leaning casually against the side of the gym, his breathtaking face untroubled now. As I walked to his side, I felt a peculiar sense of release (Meyer S. Twilight. P. 194).

f) The muted light of yet another cloudy day eventually woke me. I lay with my arm across my eyes, groggy and dazed. Something, a dream trying to be remembered, struggled to break into my consciousness. I moaned and rolled on my side, hoping more sleep would come. And then the previous day flooded back into my awareness.

“Oh!” I sat up so fast it made my head spin.

“Your hair looks like a haystack... but I like it”. His unruffled voice came from the rocking chair in the corner.

“Edward! You stayed!” I rejoiced, and thoughtlessly threw myself across the room and into his lap. In the instant that my thoughts caught up with my actions, I froze, shocked by my own enthusiasm. I stared up at him, afraid that I had crossed the wrong line.

But he laughed (Meyer S. Twilight. P. 194).

ГЛАВА 2

АВТОР КАК САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЗАИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Вторая глава учебного пособия посвящена изучению тех случаев, когда автор выступает в качестве самостоятельного персонажа. Здесь может возникнуть сложность с определением, в каких случаях проявляется голос автора, а в каких – голос персонажа. Правильная идентификация действующего лица способствует более полному проникновению в главную идею произведения и способствует раскрытию авторского замысла.

Хотелось бы отметить, что автор как самостоятельный персонаж выступает в основном в произведениях XVIII–XIX веков, то есть происходит прямой диалог между автором и читателем. В этих случаях в качестве языковых средств выступают местоимения 1-го и 2-го лица. Автор-персонаж встречается в произведениях У. Теккерея («Ярмарка тщеславия»), Т. Харди («Мэр Кестербриджа»), Дж. Остин («Гордость и предубеждение») и др. Кроме того, подобные случаи можно увидеть в некоторых коротких рассказах У. Моэма.

Рассмотрим для примера роман Г. Филдинга «Том Джонс». Уже с самых первых строк создается ощущение беседы автора с читателем. При этом голос автора сочетается с голосами персонажей, которые живут самостоятельной от автора жизнью.

Роман в целом пронизан прямыми обращениями автора к читателю: *my sagacious friend, my graver reader, my friend*. Создается впечатление, что он считает читателя своим близким другом и делится чувствами, переживаниями, видением окружающей действительности, высказывает отношение к персонажам. Интересно отметить, что подобные обращения очень разнообразны.

Приведем в пример некоторые из них: *I have told you my reader, in the preceding chapter, that...; Perhaps the reader may account for this behaviour from her condescension to Mr Allworthy...; just as the reader pleases to call it; Not that I would have my reader imagine that...; To deal plainly with the reader...; I shall leave the reader to determine...; My reader may please to remember he hath been informed that...; as the reader well knows...; In short, not to keep the reader in long suspense...; The reader may perhaps be surprised...; After this short introduction, the reader will be pleased to remember...; Now the reader will be pleased to consider that...; We would not, however, have our reader imagine, that...; I need not here explain to most of my readers...; I am convinced most of my readers will be much abler advocates for poor Jones...; I must leave to the reader's own conjecture...; Here, reader, I beg your patience a moment... That the reader may be no longer in suspense, he will be pleased to remember, that...*

Очень часто встречаются целые абзацы, обращенные непосредственно к читателю:

(1) Reader, I think proper, before we proceed any farther together, to acquaint thee that I intend to digress, through this whole history, as often a I see occasion, of which I am myself a better judge than any pitiful critic whatever... (Fielding H. Tom Jones. P. 10).

(2) Reader, take care. I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck I do not well know. However, let us e'en venture to slide down together; for Miss Bridget rings her bell, and Mr Allworthy is summoned to breakfast, where I must attend, and, if you please, shall be glad of your company (Fielding H. Tom Jones. P. 14).

В обращениях автор часто использует 2 лицо (thee), то есть неформальный стиль общения. Так обычно разговаривают с близкими друзьями. Писатель знакомит читателя со своими персонажами, предостерегает его от опрометчивых поступков, комментирует события, приносит извинения за то, что не может полноценно что-то описать и т.п.

В своих обращениях автор нередко забегают вперед, намекает на то, о чем будет говориться далее, готовит читателя к тому, что может ждать его впереди. Другими словами, мы имеем дело с перспективой:

(3) As we do not disdain to borrow wit or wisdom from any man who is capable of lending us either, we have condescended to take a hint from these honest victuallers, and shall prefix not only a general bill of fare to our whole entertainment, but shall likewise give the reader particular bills to every course which is to be served up in this and ensuing volumes (Fielding H. Tom Jones. P. 7].

Автор часто комментирует дальнейшее развитие повествования и объясняет, почему оно будет проходить так, а не иначе:

(4) Now it is our purpose, in the ensuing pages, to pursue a contrary method. When any extraordinary scene presents itself (as we trust will often be the cause), we shall spare no pains nor paper to open it large to our readers; but if whole years should pass without producing anything worthy this notice, we shall not be afraid of a chasm in our history, but shall hasten on to matters of consequence, and leave such periods of time totally unobserved (Fielding H. Tom Jones. P. 40).

По ходу повествования автор периодически напоминает о том, что говорилось ранее, то есть мы имеем дело с ретроспекцией: We have expressly described it above...; ...which hath been seen in the preceding chapter...

(5) As Mr Allworthy had retired to his study with Jenny Jones, as hath been seen, Miss Bridget, with the good housekeeper, had betaken themselves to a post next adjoining to the said study; whence, through the conveyance of a keyhole, they sucked in at their ears the instructive lecture delivered by Mr Allworthy, together with the answers of Jenny, and indeed every other particular which passed in the last chapter (Fielding H. Tom Jones. P. 23).

Все события, происходящие в романе, мы видим через призму авторского восприятия. Об этом сигнализирует множество вводных слов, а также различные вставки внутри предложения, указывающие на присутствие автора:

It will not be wondered at...

With reflections of this nature she usually, as has been hinted, accompanied every act of compliance with her brother's inclinations...

It is my intention, therefore, to signify, that...

...to say the truth...

Автор не только объясняет свою точку зрения, но даже, можно сказать, навязывает ее. Он не просто описывает персонажей романа, но в процессе описания добавляет свои комментарии и обращения к читателю:

(6) He had likewise had the misfortune of burying this beloved wife herself, about five years before the time in which this history chooses to set out. This loss, however great, he bore like a man of sense and constancy, though it must be confessed he would often talk a little whimsically on this head; for he sometimes said he looked at himself as still married... – sentiments for which his sense was arraigned by one part of his neighbours, his religion by a second, and his sincerity by a third (Fielding H. Tom Jones. P. 9).

Интересно отметить, что автор не только описывает события, одновременно комментируя их, но довольно часто отвлекается от хода повествования и размышляет на разные абстрактные темы. Таким образом, мы имеем дело с лирическими отступлениями:

(7) As sympathies of all kinds are apt to beget love, so experience teaches us that none have a more direct tendency this way than those of a religious kind between persons of different sexes (Fielding H. Tom Jones. P. 28).

В процессе повествования автор дает оценку не только персонажам и событиям, но также пытается понять, какими качествами обладают его читатели. Чтобы вникнуть в его идею, они должны обладать определенными качествами:

(8) The provision which we have here made is no other than *Human Nature*. Nor do I fear that any sensible reader, though most luxurious in his taste, will start, cavil, or be offended, because I have named but one article (Fielding H. Tom Jones. P. 7).

(9) ...lest the virtuous reader may condemn her for showing too great a regard to a base-born infant... (Fielding H. Tom Jones. P. 16).

Довольно часто встречаются случаи, когда автор направляет мысли читателей, дает им различные наставления:

(10) Let us, my young readers, be your constant maxim, that no man can be good enough to enable him to neglect the rules of prudence; nor will Virtue herself look beautiful unless she be bedecked with the outward ornaments of decency and decorum. And this precept, my worthy disciples, if you read with due attention, you will, I hope, find sufficiently enforced by examples in the following pages (Fielding H. Tom Jones. P. 85).

Несмотря на то, что автор чутко контролирует каждый шаг своих персонажей, иногда он отступает в тень и позволяет им самостоятельно выражать свои чувства и эмоции:

(11) Sophia had been too much wrapt in contemplation to pay any great attention to the foregoing excellent discourse of her maid... (Fielding H. Tom Jones. P. 237).

(12) ...she could not endure the thoughts of leaving the poor things behind her exposed to the mercy of Western, who, she doubted not, would in his rage make them suffer martyrdom (Fielding H. Tom Jones. P. 239).

Вопросы для самоконтроля

1. Характерно ли участие автора как самостоятельного персонажа повествования для англоязычных художественных произведений конца XX – начала XXI века?

2. В художественной литературе какого исторического периода форма открытого присутствия автора в тексте художественного произведения более характерна?

3. Какие авторы чаще используют форму авторского присутствия в англоязычном художественном повествовании?

4. Перечислите основные функции, которые выполняют в тексте англоязычного художественного произведения контексты, указывающие на активное присутствие автора в повествовании?

5. Как соотносится фактор присутствия автора в повествовании с текстовой категорией проспекции и ретроспекции?

6. Как соотносится фактор присутствия автора в повествовании с различными контекстными формами англоязычной художественной прозы (описанием, комментарием, диалогом, монологом и нарративом)?

7. Какие маркеры указывают на присутствие автора в тексте англоязычной художественной прозы?

Практические задания

1. Изучите следующие контексты. Определите, кто выступает в качестве повествователя (*narrator*), – автор или персонаж. Какие языковые средства используются для передачи эмоциональной окраски контекста?

a) The present chapter is very mild. Others – But we will not anticipate those.

And, as we bring our characters forward, I will ask leave, as a man and a brother, not only to introduce them, but occasionally to step down from the platform, and talk about them... (Thackeray W.M. Vanity Fair. P. 72).

b) To this truth I can vouch as a man; there is no headache in the world like that caused by Vauxhall punch. Through the lapse of twenty years, I can remember the consequence of two glasses! (Thackeray W.M. Vanity Fair. P. 51).

c) I hope the reader has much too good an opinion of Captain and Mrs Crawley to suppose that they ever would have dreamed of paying a visit to so remote a district as Bloomsbury, if they thought the family whom they proposed to honour with a visit were not merely out of fashion, but out of money, and could be serviceable to them in no possible manner (Thackeray W.M. *Vanity Fair*. P. 153).

d) This, dear friends and companions, is my amiable object – to walk with you through the Fair, to examine the shops and the shows there; and that we should all come home after the flare, and the noise, and the gaiety, and be perfectly miserable in private (Thackeray W.M. *Vanity Fair*. P. 170).

e) It was a nervous moment, and Rebecca's heart beat quick as she recognized the carriage; and as the two vehicles crossed each other in a line, she clasped her hands, and looked towards the spinster with a face of agonized attachment and devotion (Thackeray W.M. *Vanity Fair*. P. 176).

f) The catastrophe came, and she was brought to the Mall as to her home. The rigid formality of the place suffocated her: the prayers and the meals, the lessons and the walks, which were arranged with a conventual regularity, oppressed her almost beyond endurance; and she looked back to the freedom and the beggary of the old studio in Soho with so much regret that everybody, herself included, fancied she was consumed with grief for her father (Thackeray W.M. *Vanity Fair*. P. 13).

g) A feeling of shame and remorse took possession of William Dobbin as the broken old man so received and addressed him, as if he himself had been somehow guilty of the misfortunes which had brought Sedley so low (Thackeray W.M. *Vanity Fair*. P. 180).

h) I remember very well the occasion on which I first saw Jane Fowler. It is indeed only because the details of the glimpse I had of her then are so clear that I trust my recollection at all, for, looking back, I must confess that I find it hard to believe that it has not played me a fantastic trick (Maugham W.S. *Rain*. Stories. Jane. P. 357).

i) I saw him twice more during my stay at St. Laurent. He told me his story, but I will tell it now in my words rather than in his, for I had to piece it together from what he said at one time and another, and what he left out I have had to supply out of my own imagination. I do not believe it has led me astray. It was as though he had given me three letters out of a number of five-letter words; the chances are that I have guessed most of the words correctly (Maugham W.S. *Rain*. Stories. A Man with a Conscience. P. 323).

j) Notwithstanding this careless attire he looked like the manager of a branch office in an insurance company, who should by rights be wearing a black coat with pepper-and-salt trousers, a white collar and an unobjectionable tie. I could very well see myself going to him to claim the insurance money when I had lost a watch, and being rather disconcerted while I answered the questions he put to me by his obvious impression, for all his politeness, that people who

made such claims were either fools or knaves (Maugham W.S. Rain. Stories. The Lotus Eater. P. 242).

k) It is not often that you find a man who has boldly taken the course of his life into his own hands. When you do, it is worth while having a good look at him.

That was why I was curious to meet Thomas Wilson. It was an interesting and a bold thing he had done. Of course the end was not yet and until the experiment was conducted it was impossible to call it successful. But from what I had heard it seemed he must be an odd sort of fellow and I thought I should like to know him. I had been told he was reserved, but I had a notion that with patience and tact I could persuade him to confide in me, I wanted to hear the facts from his own lips. People exaggerate, they love to romanticize, and I was quite prepared to discover that his story was not nearly so singular as I had been led to believe.

And this impression was confirmed when at last I made his acquaintance (Maugham W.S. Rain. Stories. The Lotus Eater. P. 238–239).

l) He sought for a word that should not offend the ladies' ears. His eyes were flashing and his pale face was paler still in his emotion (Maugham W.S. Rain. Stories. P. 34).

m) He gave a sort of hoot, and, grinning all over his pale, sharp face, jumped down the verandah steps. Mr. Warburton, his heart in his anger pounding against his ribs, sank exhausted into a chair. His body tingled as though he had prickly heat. For one horrible moment he thought he was going to cry. But suddenly he was conscious that his head-boy was on the verandah and instinctively regained control of himself (Maugham W.S. Rain. Stories. The Outstation. P. 115).

n) There was plenty of champagne. Jean drank a great deal to drown the bitter remorse that tormented him. He wanted to deaden the sound in his ears of Riri's laugh and to shut his eyes to the good-humour of his shining glance. It was three o'clock when they got home. Next day was Sunday, so Jean had no work to go to. They slept late. The rest I can tell in Jean Charvin's own words (Maugham W.S. Rain. Stories. A Man with a Conscience. P. 337–338).

o) He fell into a violent rage, but he had learnt a little sense, and this time, without a word, he let them stay. He swallowed his humiliation, but the impatient contempt he had felt for Mr. Warburton's idiosyncrasies changed into a sullen hatred: the Resident with his malicious stroke had made him the laughing-stock of all the natives (Maugham W.S. Rain. Stories. The Outstation. P. 111).

p) She was measuring him. She was seeking to delve into the secret of his soul. I could see that she was in a passion, for under her rouge her cheeks glowed with an angry red (Maugham W.S. Rain. Stories. Jane. P. 370).

q) My reader then is not to be surprised, if, in the course of this work, he shall find some chapters very short, and others altogether as long; some that contain only the time of a single day, and others that comprise years; in a word, if

my history sometimes seems to stand still, and sometimes to fly (Fielding H. Tom Jones. P. 40).

r) Reader, take care. I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck I do not well know. However, let us e'en venture to slide down together; for Miss Bridget rings her bell, and Mr Allworthy is summoned to breakfast, where I must attend, and, if you please, shall be glad of your company (Fielding H. Tom Jones. P. 14).

s) In pursuance, therefore, of her father's peremptory command, Sophia now admitted Mr Blifil's visit. Scenes like this, when painted at large, afford, as we have observed, very little entertainment to the reader. Here, therefore, we shall strictly adhere to a rule of Horace; by which writers are directed to pass over all those matters which they despair of placing in a shining light; a rule, we conceive, of excellent use as well to the historian as to the poet; and which, if followed, must at least have this good effect, that many a great evil (for so all great books are called) would thus be reduced to a small one (Fielding H. Tom Jones. P. 233).

t) Mr. Allworthy had been absent a full quarter of a year in London on some particular business, though I know not what it was; but judge of its importance by its having detained him so long from home, whence he had not been absent a month at a time during the space of many years (Fielding H. Tom Jones. P. 11).

u) Her own thoughts were employing her. She expected every moment that some of the gentlemen would enter the room. She wished, she feared that the master of the house might be amongst them; and whether she wished or feared it most, she could scarcely determine (Austen J. Pride and Prejudice. P. 205).

v) She stood a moment silent, and covered with confusion; then lifting up her eyes gently towards him she cried, «What would Mr. Jones have me say?» (Fielding H. Tom Jones. P. 201).

ГЛАВА 3

ПЕРСОНАЖНАЯ ИНТРОСПЕКЦИЯ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

3.1. Интроспекция персонажа как объект лингвистического исследования. Истоки представления об интроспекции персонажа

Понятие интроспекции персонажа художественного произведения пришло в лингвистику текста из смежных наук, прежде всего, из психологии.

Представление об интроспекции относится к области человеческого мышления и познания. Основы детерминистской концепции поведения и интроспективной концепции сознания были заложены Рене Декартом, который выделил особую, нематериальную и непротяженную субстанцию – сознание – прямое и непосредственное знание субъекта о том, что происходит в нем самом, когда он мыслит. Это дуалистическое воззрение на душу, которая мыслит, и тело, которое движется, оказало огромное влияние на развитие философской мысли. Под влиянием Р. Декарта развивалась вся психология нового времени, воспринявшая, с одной стороны, его учение о сознании как непосредственном знании души о самой себе, с другой – его учение о рефлексе как закономерном отражении внешних импульсов от мозга к мышцам.

Идейным отцом метода интроспекции считается английский философ Дж. Локк (1632–1704), хотя его основания содержались также в декартовском тезисе о непосредственном постижении мыслей. Дж. Локк считал, что существует два источника всех наших знаний: первый источник – это объекты внешнего мира, второй – деятельность собственного ума. На объекты внешнего мира мы направляем свои внешние чувства и в результате получаем впечатления (или идеи) о внешних вещах. Деятельность же нашего ума, к которой Локк причислял мышление, сомнение, веру, рассуждения, познание, желания, познается с помощью особого, внутреннего, чувства рефлексии. Рефлексия по Локку, это «наблюдение, которому ум подвергает свою деятельность».

Дж. Локк замечает, что рефлексия предполагает особое направление внимания на деятельность собственной души, а также достаточную зрелость субъекта. У детей рефлексии почти нет, они заняты в основном познанием внешнего мира. Однако рефлексия может не развиваться, если, взрослея, человек не проявит склонности к размышлению над самим собой и не направит на свои внутренние процессы специального внимания. «Ибо хотя она (то есть деятельность души) протекает постоянно, но, подобно проносящимся призракам, не производит впечатления, достаточно глубокого, чтобы оставить в уме ясные, отличные друг от друга, прочные идеи».

Итак, у Дж. Локка содержатся следующие важные утверждения.

1. Существует возможность раздвоений, или «удвоения» психики. Душевная деятельность может протекать как бы на двух уровнях: процессы первого уровня – восприятия, мысли, желания; процессы второго уровня – наблюдение или «созерцание» этих восприятий, мыслей, желаний.

2. Деятельность души первого уровня есть у каждого человека и даже у ребенка. Душевная деятельность второго уровня требует специальной организации. Это специальная деятельность. Без нее знание о душевной жизни невозможно, впечатления подобны «проносящимся призракам», которые не оставляют в душе «ясные и прочные идеи».

Таким образом, Р. Декарт и Дж. Локк создали учение о том, что сознание человека познается принципиально иначе, чем мир внешний, а именно – путем внутреннего созерцания, или внутреннего опыта, объектом которого служат психические образы, мысли, переживания, а основным методом – самоанализ.

Тезисы Дж. Локка, а именно, возможность раздвоения фокуса внимания в сознании и необходимость организации специальной деятельности для постижения внутреннего опыта были приняты на вооружение психологией сознания. Были сделаны следующие научно-практические выводы:

1) психолог может проводить психологические исследования только над самим собой. Если он хочет знать, что происходит с другим, то должен поставить себя в те же условия, пронаблюдать себя и по аналогии заключить мнение о содержании сознания другого человека;

2) поскольку интроспекция не происходит сама собой, а требует собой деятельности, то в ней надо упражняться, и упражняться долго.

При этом считалось, что в сознании непосредственно отражается причинная связь психических явлений. Существовало мнение, что интроспекция поставляет психологические факты, так сказать, в чистом виде, без искажений (Б.Г. Ананьев). В психологии конца XIX века начался грандиозный эксперимент по проверке возможностей метода интроспекции. Научные журналы того времени были наполнены статьями с интроспективными отчетами; в них психологи с большими подробностями описывали свои ощущения, состояния, переживания, которые появлялись у них при предъявлении определенных раздражителей, постановке тех или иных задач. Следует отметить, что это не были описания фактов сознания в естественных жизненных обстоятельствах, что само по себе могло бы представить интерес. Это были лабораторные опыты, которые проводились «в строго контролируемых условиях», чтобы получить совпадение результатов у разных испытуемых.

Дальнейшее применение метода интроспекции обнаружило его существенные недостатки. Прежде всего, попало под сомнение утверждение о возможности с помощью интроспекции выявлять причинно-следственные связи в сфере сознания (Б.М. Теплов). Наконец, не совсем однозначным было признано положение о том, что интроспекция поставляет сведения о фактах сознания в неискаженном виде. Даже когда человек дает отчет по

памяти о только что пережитом опыте, он и тогда неизбежно его искажает, ибо направляет внимание только на определенные его стороны или моменты. Именно это искажающее влияние внимания, особенно внимания наблюдателя, который знает, что он ищет, настойчиво отмечалось критиками обсуждаемого метода.

Во втором десятилетии XX века фокус внимания исследователей переместился на поведение человека. Соответственно изменилось и отношение к интроспекции. Прежде всего, по мнению Ю.Б. Гиппенрейтер, потребовалось развести термин «самонаблюдение» и «интроспекция». Хотя «самонаблюдение» есть почти буквальный перевод слова «интроспекция», за этими двумя терминами закрепились разные понятия. Данное разграничение можно охарактеризовать, по крайней мере, по двум следующим пунктам: во-первых, по тому, *что и как наблюдается*; во-вторых, по тому, *как полученные данные используются* в научных целях.

Самонаблюдение стало рассматриваться как способ регистрации фактов сознания для последующего изучения. В свою очередь сложилось представление об интроспекции как о более широком понятии, указывающем на большую группу таких явлений, как рефлексия, осознание изменений внутреннего интеллектуального или эмоционального состояния человека, фиксация движения мысли и т.д.

Понятие интроспекции, будучи изначально понятием психологическим, оказалось применимым и к лингвистике текста. Художественная литература описывает человека и его внутренний мир, мысли, чувства и ощущения, следовательно, все это должно находить отражение в тексте художественной прозы. Способы и средства реализации интроспекции в тексте являются в настоящее время малоизученными. Исследованию подвергались близкие интроспекции понятия, такие как точка зрения и виртуальная реальность, репрезентируемая в тексте художественной прозы. Кроме того, понятию интроспекции персонажа близки такие явления, как представленная внутренняя речь, и шире – техника «потока сознания», а также такие текстовые категории, как проспекция и ретроспекция. Возникает вопрос о том, как соотносятся эти понятия. Подобный вопрос возникает потому, что для адекватного изучения способов и средств реализации интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы необходимо, прежде всего, выделить объект исследования, отграничить его от смежных явлений.

Самым широким понятием из перечисленных выше является представление о виртуальной реальности.

Феномен виртуальности возник не сейчас, не внезапно, он имеет глубокие исторические и онтологические корни. Несомненно, виртуальная реальность имеет рефлексивную основу, а рефлексия, с одной стороны, является имманентным свойством субъекта и его средством самопознания, с другой – органично связана с психикой субъекта, его ментальностью.

Виртуальной реальности как в психологии, так и в философии, уделялось внимание и раньше. Одной из первых работ в этой области является труд Я.Э. Голосовкера «Логика Мифа», в котором выявлены корни виртуального в форме терминов «имагинация» (то есть воображение) и «имажинативная реальность». Автор считает, что бестелесное, мысль, воображение – это тоже природа, реальность, но другая реальность, отличающаяся от вещественной.

Имагинативный (виртуальный) мир, по Я.Э. Голосовкеру, является не столько отраженным образом вещей или людей, сколько образом идей и смыслов. Этот мир не только открывает еще неизвестное и скрытое, но и создает новое – будущее. Воображаемый мир или мир символов не уступает по своей реальности миру действительному.

Автором словосочетания «виртуальная реальность» является Жарон Ланье, американский исследователь и экспериментатор в области конструирования инновативных электронных устройств, вводящих их пользователя в новое измерение существования.

Виртуальность – это особая философская категория, наряду с такими категориями, как время, пространство, сущность и т.д. Категория виртуальности предлагает парадигму мышления, которая дает возможность в едином плане рассматривать реалии, относящиеся обычно к разным типам знания: естественно-научному, гуманитарному или техническому.

Идея виртуальности нашла разнообразное применение в современном мире: в медицине, юриспруденции, искусстве, социологии, психологии, культурологии, образовании. Некоторые авторы, например В.М. Розин, рассматривают виртуальную реальность как форму современного дискурса.

В. Руднев считает, что для людей является важным, чтобы что-то считалось вымышленным, а что-то оставалось реальным. Вероятно, потому, что вымышленное – это нечто более просто организованное, им легче манипулировать. Вымысел – это упрощенная, «креолизованная» реальность. В. Руднев не ставит прямо вопрос о существовании виртуальной реальности и не использует в своем исследовании этого термина. Тем не менее, он выделяет оппозицию реального – нереального и оперирует терминами «текст» и «реальность», которые не имеют в культуре XX века четких онтологических критериев и постоянно пересекаются друг с другом. На попытке уловить и осознать границу между текстом и реальностью построено, по мнению автора, все фундаментальное искусство XX века. Текст и реальность, по В. Рудневу, различаются не столько с точки зрения бытия, сколько в зависимости от точки зрения субъекта, который их воспринимает. Текст – это воплощенный в предметах физической реальности сигнал, передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания. Реальность мыслится нашим сознанием как принципиально непричастная ему, способная существовать независимо от нашего знания о ней.

Совершенно очевидно, что интроспекция является частью виртуальности. Виртуальные миры – это созданные воображением человека пространства, в которых происходят придуманные им действия. Интроспекцию можно лишь отчасти назвать «игрой воображения». При интроспекции человек углубляется в свой внутренний мир, мир своих ощущений, чувств и переживаний, отключаясь на время от реальности, то есть от происходящих вокруг него событий.

Подобные переходы от внешнего пространства (окружающей действительности) к анализу своего внутреннего состояния постоянно имеют место в мыслительной деятельности индивида и, естественно, находят свое отражение в тексте художественной прозы, в частности, англоязычной художественной прозы.

Покажем это на следующих примерах.

(1) *He felt his smile slide away, melt, fold over, and down on itself like a tallow skin, like the stuff of a fantastic candle burning too long and now collapsing and now blown out. Darkness. He was not happy. He was not happy. He said the words to himself. He recognized this as the true state of affairs. He wore his happiness like a mask and the girl had run off across the lawn with the mask and there was no way of going to knock on her door and ask for it back* (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 9).

(2) *A divorce! Thus close, the word was paralyzing, so utterly at variance with all the principles that had hitherto guided his life. Its lack of compromise appalled him; he felt like the captain of a ship, going to the side of his vessel, and with his own hands throwing over the most precious of his bales. This jettisoning of his property with his own hand seemed uncanny to Soames* (Galsworthy J. The Man of Property. P. 299).

В первом из приведенных выше контекстов мы видим, что персонаж отвлекается от окружающей его реальности и погружается в свой внутренний мир. Он анализирует смену настроения, собственная улыбка воспринимается им как нечто материальное, как маска, как свет гаснущей свечи, как сброшенная старая кожа. Этот эффект создается при помощи конвергенции стилистических приемов: метафоры и образных сравнений в рамках параллельной конструкции. Улыбка постепенно исчезает с лица героя: *he felt his smile slide away, melt, fold over, and down on itself like a tallow skin*. Она как бы «сползает» с человека, как отслаивающаяся кожа, причем это ощущение фиксирует (то есть осознает) сам персонаж. Далее следует сравнение, характеризующее душевное состояние персонажа на тот момент: *(his smile melt) like the stuff of a fantastic candle burning too long and now collapsing and now blown out*. Сравнение душевного состояния с пламенем свечи подчеркивает, что огонь так же непостоянен, как и эмоциональное состояние персонажа. Он ощущает себя глубоко несчастным, с трудом признаваясь в этом самому себе. Ощущение героя подчеркивается лексическим повтором и противопоставлением теплого света свечи полной темноте. Заключительная часть контекста (*and the girl...*) – это уже

не интроспекция персонажа, поскольку он перестает анализировать свои ощущения и перемещается в другое виртуальное пространство – в свои воспоминания, где мы видим действия и описания взаимоотношений.

Во втором контексте, который весь построен на интроспекции, мы имеем дело с персонажем, переживающим семейную драму и пытающимся найти наиболее удачный выход из создавшегося положения, «решить проблему» для себя и определить свои чувства и ощущения. Переход во внутренний мир человека, как и в первом случае, манифестируется образной формой описания. Автор сравнивает душевные муки персонажа с теми, что испытывает капитан тонущего корабля, которому для того, чтобы спасти свое судно, приходится расставаться с ценным грузом: *he felt like the captain of a ship, going to the side of his vessel, and with his own hands throwing over the most precious of his bales.* Таким образом, читатель легко может себе представить чувство отчаяния, охватившее персонажа.

Рассмотренные выше контексты воссоздают внутреннее эмоциональное состояние героя. Однако не всякое описание движения мысли персонажа можно отнести к случаям персонажной интроспекции в тексте англоязычной художественной прозы. Мысль человека может быть направлена не на фиксацию (или раскрытие) своего внутреннего состояния, а на обдумывание событий и возможностей их дальнейшего развития. В этом плане показателен пример (3).

(3) *The comment hit home. Langdon suddenly found himself thinking of the antireligious Illuminati. Reluctantly, he forced himself to permit a momentary intellectual foray into the impossible. If the illuminati were indeed still active, would they have killed Leonardo to stop him from bringing his religious message to the masses? Langdon shook off the thought* (Brown D. *Angels and Demons*. P. 65).

Важно отметить, что хотя здесь читатель все время находится в пределах внутреннего мира персонажа, эмоциональность заметно снижается, появляется динамизм повествования. Контекст (3) содержит не только эмоциональную и оценочную, но и чисто повествовательную информацию. Читатель узнает о причинах смерти Леонардо, и здесь персонаж анализирует не свои мотивы, а мотивы Иллюминатов. При этом вопрос, поставленный персонажем самому себе, указывает на его сомнения, то есть на его эмоциональное состояние.

Как мы видим по контекстам (1) и (3), интроспекция и повествование о «внешних» по отношению к персонажу событиях или воспоминания о прошлых событиях могут тесно переплетаться в одном контексте. Это делает вопрос о границах интроспекции актуальным для нас.

В тексте художественного произведения можно выделить много форм действительности. Основными являются две сущности: мир событий, описываемых в художественном произведении, и внутренняя реальность персонажа, которая, как следует из самого общего предварительного рассмотрения, также может быть весьма многообразной. Мыслящее сознание

представляет ту сторону умственной деятельности человека, которая отвечает за переработку информации. Наиболее точный термин подобной деятельности, который отражает ее динамическую сущность, дал Алан Палмер (Alan Palmer): когнитивное ментальное функционирование – КМФ (Cognitive Mental Functioning – CMF).

Понятие КМФ имеет большое применение в нарратологии и актуально для всех уровней повествовательного произведения.

3.2. Изучение виртуальной реальности в контексте проблем анализа дискурса

Как было показано выше, проблема интроспекции персонажа коррелирует с проблемой разных форм реальности в тексте художественного произведения.

В течение долгого времени квазиреальность, создаваемая в художественном произведении, являлась объектом изучения философии, антропологии и когнитивной науки, которые ставили акцент на ее психологической и культурологической значимости. Изучение явления внутритекстовой неоднородности в настоящее время является очень распространенным и может быть обозначено как одна из новых тенденций в исследованиях современной прозы. Это связано со стремлением писателей к усложнению структуры самого текста при одновременном упрощении его языковой, а часто и содержательной стороны. Этим объясняется необходимость проследивать взаимодействие разных форм реальности в тексте, так как в ряде случаев именно оно является ключом к раскрытию замысла автора.

Несмотря на огромную значимость, до настоящего времени подобное явление изучено лишь фрагментарно. Остановимся кратко на тех аспектах, которые уже рассматривались в научной литературе.

Ж. Фоконье и М. Тернер выделяют в художественной литературе такое понятие, как «многогранные» рассказы (double-scope stories). В «многогранный» рассказ входят различные, порой противоречивые, пространства, которые переплетаются между собой и в результате образуют новое пространство. Авторы вводят такой термин, как «смешанный» рассказ (blended story), который также образуется путем слияния нескольких реальностей в одну.

В подобном взгляде на структуру художественного произведения Марк Тернер отталкивается от умственной способности человека жить в нескольких мирах одновременно: в реальном и воображаемом. Автор опирается на способность читателя вызывать в памяти события из жизни, которые имеют связь с тем, что описывается в художественном тексте. Жизнь одновременно в нескольких реальностях, способность соединять их в одну – вот то, что, по мнению М. Тернера, отличает человека от других живых существ.

Автор выделяет следующие виды реальностей:

1. То, что происходит в данный момент времени плюс воспоминания.
2. Две сходные реальности соединяются в одну (например, соревнования и выборы).
3. Сон, который полностью уводит нас от реальности.
4. Реальные события, сочетающиеся с игрой воображения.
5. Размышления над различными событиями, даже если они слабо относятся к настоящему.
6. Воспоминания и мечты, которые помогают осознать то, что происходит в настоящий момент времени.

Одной из характеристик многомерности нарративного дискурса является множественность пространственной организации повествования. Сторонником признания неоднородности текстовой структуры является Мари-Лор Райан (Marie-Laure Ryan), которая вводит такое понятие, как «когнитивная карта» (cognitive map). Этот термин впервые был упомянут в психологии, где обозначал способность человека запоминать графическое пространство: дорогу, план города и т.д.

В 1981 году Ричард Бьорнсон (Richard Bjoernson) предложил использовать этот термин в литературоведении для описания целого ряда когнитивных процессов. При помощи когнитивной карты художественный текст может рассматриваться с различных точек зрения и предстать как сочетание различных пространств. Таким образом, представляется возможность более полно и многогранно проанализировать заложенную автором художественного произведения идею.

М-Л. Райан определяет когнитивную карту как ментальную модель пространственных отношений. Пространства могут быть как реальными, так и вымышленными. Автор рассматривает пространство как сцену, на которой разворачиваются события художественного произведения, и подчеркивает, что персонажи являются неотъемлемой частью этого художественного пространства. М-Л. Райан применила принцип когнитивной карты при анализе рассказа “Chronicle of a Death Foretold”, что позволило более четко проследить развитие сюжета и ясно представить место действия. Графическое расположение объектов и схема передвижения персонажей помогают лучше ориентироваться в сюжетной линии.

Основная задача в настоящее время заключается в применении подобных принципов к анализу более обширного языкового материала. Насколько нам известно, наиболее полно особенности виртуальной реальности, представленной в тексте художественного произведения, были исследованы на материале немецкого языка. А.В. Челикова исходит из предположения о том, что в художественном тексте может содержаться разное количество реальностей, фикциональный мир или фикциональная реальность формируют внутреннюю реальность художественного произведения, существующую в тексте и через текст. Она обладает своими внутренними закономерностями и сбалансированностью, и, тем самым, отвеча-

ет критерию внутренней достоверности. По А.В. Челиковой фикциональная реальность – это сложная многоуровневая структура, «возможный мир» или мир-конструкт по отношению к объективной реальности. В свою очередь, фикциональная реальность обладает возможностью генерировать практически бесконечное количество новых возможных миров (виртуальных миров) внутри себя. Ссылки на количество реальностей А.В. Челикова выражает с помощью формулы $1 + n$, где 1 – самодостаточная внутренняя реальность художественного текста, а n – все прочие реальности художественного текста. Эти вторичные по отношению к основной ткани художественного произведения реальности А.В. Челикова относит к виртуальной реальности (далее ВР). ВР понимается как феномен структуры текста, сигнализирующий о любых трансформациях фикциональной реальности.

Таким образом, под виртуальной реальностью или виртуальным миром А.В. Челикова понимает описываемую реальность, вторичную по отношению к основной ткани художественного произведения (базовому повествованию), выделяемую внутри данного текста как вымышленное, нереальное, субъективное. По мнению ученого, этот термин включает в себя представление о некоторой относительно целостной реальности, которая имеет границы и подчиняется собственным законам. Термин «виртуальность» подчеркивает ее неразрывную связь с субъективным началом в человеке. Феномен виртуальности в произведениях художественной прозы проявляет себя через такое явление как «текст в тексте», а также через фрагменты, включенные в ткань основного повествования и не всегда выделенные в нем как отдельные образования: сны, фантазии, картины желаемого будущего, воспоминания, рефлексии, медиавключения и некоторые другие. Подобные фрагменты текста А.В. Челикова обозначает как В-фрагменты.

А.В. Челикова считает обращение к виртуальности в тексте актуальным по ряду причин. Во-первых, В-фрагменты часто являются ключом к замыслу автора, и их интерпретация дает непосредственный выход в подтекст. По ее мнению, «игра с реальностями» внутри фикционального мира является одним из распространенных приемов современной литературы.

Во-вторых, автор художественного произведения, заставляя фикциональные фигуры сочинять, лгать, видеть сны, тем самым эксплицирует так называемую архитектуру вымысла. В достаточно полно развернутом В-фрагменте можно довольно четко распознать такие шаги, как построение собственного пространственно-временного континуума, заполнение его фигурами, предметами. Отметим, что Ю.М. Лотман сравнивал это явление с «мотивом зеркала» в живописи, когда более схематичное изображение в зеркале подчеркивает иллюзорность изображения на картине.

Следует иметь в виду, что виртуальность в тексте художественной прозы – это еще и аспект, дающий возможность классифицировать различные стилистические средства под иным углом зрения. Одно и то же явле-

ние в одном и том же тексте может быть и средством создания комического эффекта, и средством выразительности и наглядности, и средством создания виртуальности.

На материале английского языка также проводились исследования разных форм реальности. Например, Манфред Ян отмечает, что привычным объектом анализа в нарратологии являются рассказы, которые существуют в физически осязаемой форме, то есть романы, анекдоты, фильмы, пьесы. Автор обозначает их термином «внешние рассказы» (“external stories”) и утверждает, что постклассическая нарратология должна также обратить внимание на такое понятие, как «внутренние рассказы» (“internal stories”), то есть хранящиеся в памяти, не высказанные мечты, фантазии, воспоминания, которые всплывают на поверхность в результате таких умственных операций, как воспоминание, воображение и т.п. (Изучением подобной проблемы занимались также Herman (1999) и Fludernick (2000)).

Манфред Ян, с одной стороны, представляет «внутренний рассказ» в качестве полной противоположности «внешнему рассказу» и в то же время показывает, что эти два понятия неразрывно связаны между собой. Чтобы охарактеризовать указанные выше понятия, Манфред Ян представляет таблицу оппозиций, в которой отражены «контрастные черты» (contrastive features) двух видов «рассказов». С «внешним рассказом» у автора ассоциируется повествовательное произведение, например, сказка, с «внутренним рассказом» – такие явления, как сон или игра воображения.

Таблица 1

Характеристики «внешних рассказов»
и «внутренних рассказов» по М. Яну

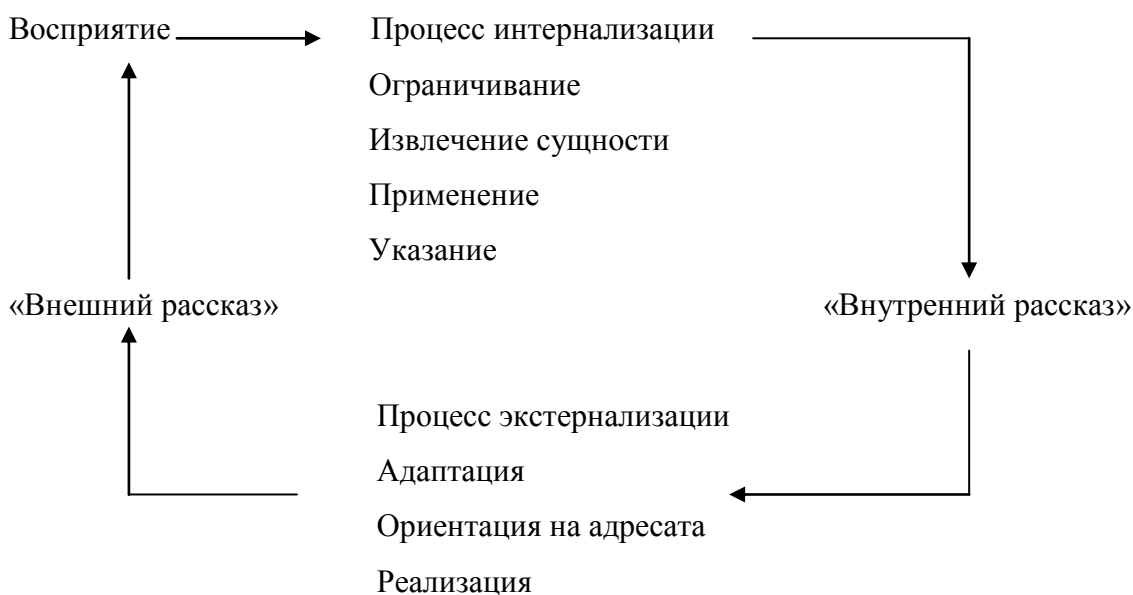
«Внешний рассказ» (external story)	«Внутренний рассказ» (internal story)
Физический (physical)	Виртуальный (virtual)
Отраженный на письме (recordable)	Воспроизводимый в речи (reportable)
Публичный (public)	Частный (private)
Ориентация на слушателя (addressee orientation)	Не имеет адресата (no addressee orientation)
Постоянный (permanent)	Быстротечный (fleeting)

Манфред Ян обращает внимание на то, что не все перечисленные характеристики могут одновременно присутствовать в выделенных им типах нарративного дискурса. Автор отмечает, что объекты противопоставления очень разнородны и поэтому дать им точные определения очень сложно.

В изолированном виде «внешний рассказ» и «внутренний рассказ» имеют постоянные черты, но взятые в контексте повествования, они могут переходить один в другой. Например, сон, приснившийся персонажу, представляет его внутренний мир. Но когда персонаж пересказывает этот сон другому человеку, этот сон уже превращается во «внешний рассказ».

Или же, например, если ребенку рассказывают сказку, которая представляет собой «внешний рассказ», он может извлечь оттуда полезный жизненный опыт и использовать поведение героев в качестве примера для подражания. Таким образом «внешний рассказ» становится «внутренним рассказом» (Манфред Ян использует термин “internalize”).

Так как приведенная выше таблица оппозиций не раскрывает подобных переходов, Манфред Ян считает необходимым привести «циклическую модель» (a Cyclical Model) перехода одного «рассказа» в другой.



В «модели переходных состояний» (a model of transitional states) «внутренний рассказ» предстает в виде «ментальных репрезентаций» (mental representations), то есть является проявлением умственной деятельности (подобная точка зрения встречается также у Ryan (1991)).

Таким образом, пафос концепции М. Яна направлен на утверждение принципа многомерности в структурировании нарративного дискурса. Это положение становится в настоящее время определяющим. В частности, С.Г. Тикунова разделяет точку зрения о многомерности дискурсивного пространства и рассматривает дискурс как динамичное явление, воплощающее как саму действительность, так и ее интерпретацию. Она отмечает, что структура художественного дискурса является многомерной конфигурацией подструктур, в которой сводятся воедино дискурс текста произведения (языковые особенности), дискурс личности автора (факты его жизни, особенности творчества, его миропонимание) и дискурс культуры (исторические, культурные и другие факторы). С.Г. Тикунова выделяет в художественном произведении глубинный и поверхностный контекст. Значение поверхностного контекста модифицируется, расширяется или усиливается глубинным контекстом. Элементы поверхностного контекста оперируют как сигналы, указывающие на то, что стоит за ними.

Представляется интересной систематизация форм реальности в художественном тексте, проведенная Ю. Марголиным.

По мнению ученого, задача автора художественного произведения состоит в переработке различного рода информации: фактической и выдуманной, специальной и общей, текстовой и перцептивной, что в конечном итоге приводит к формированию текста. Читатель в свою очередь воспринимает знаки и текстовую информацию, передаваемую посредством этих знаков. При этом он строит свою модель информации, передаваемой художественным текстом, реконструируя замысел автора.

Ю. Марголин обращает внимание на необходимость выделения уровней повествования для того, чтобы более полно проникнуть в идею, заложенную автором, и считает необходимым обратить внимание на следующие уровни:

- 1) уровень автора/читателя;
- 2) подразумеваемого автора (the implied author);
- 3) рассказчика (the narrator);
- 4) героев художественного произведения (story-world participants).

Категория подразумеваемого автора предполагает своего рода переход от фактического автора к фикциональному миру и является связующим звеном между миром реальным и миром художественным. Подразумеваемый автор должен донести до читателя смысл произведения, вовлечь читателя в повествование и склонить его к своей точке зрения.

Ю. Марголин применяет указанные выше уровни повествования для анализа произведений художественной литературы, а именно для более полного проникновения в идею, заложенную автором. Ученый рассматривает произведения таких известных авторов, как Э. Хемингуэй, Дж. Джойс, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, и при помощи уровневого анализа раскрывает сложные и переплетенные отношения между героями произведений, разногласия между автором и героями и т.п.

При рассмотрении проблем, связанных с понятием многомерности художественной прозы, роль автора также является ключевой. Читатель декодирует информацию, заложенную в тексте художественного произведения в своеобразном диалоге (по М.М. Бахтину) с тем, кто в том или ином отрезке текста выступает в качестве «говорящего», – самого автора, автора-рассказчика, персонажа. Поэтому исследователи постоянно обращаются к фигуре автора при анализе нарративного дискурса.

Так, например, Е.С. Чернявская выделяет три основных стратегии актуализации ценностного потенциала автора:

1. Эффект приближения, когда автор непосредственно включает адресата в оценивание изображаемого.
2. Эффект отстранения, когда автор, сохраняя внешнюю безучастность к изображаемым явлениям, предлагает читателю самостоятельно оценить их.

3. Эффект позиционирования системы ценностей автора, когда автор эксплицирует свою оценку изображаемого.

Подробное рассмотрение уровня автора помогает, по мнению Е.С. Чернявской, понять его картину мира, его взгляд на события и их оценку, а также дает возможность читателю определить собственную систему ценностей.

Нарратологи считают необходимым учитывать роль рассказчика, который бы отличался от биологического автора. При этом повествователь является таким же фикциональным героем, как и персонажи художественного произведения. Его основной функцией является представлять и комментировать, часто с определенным акцентом (когнитивным и эмоциональным), который касается личностей, положений, действий, событий.

Четвертый, самый глубокий уровень, включает героев художественного произведения, которые взаимодействуют между собой, воспринимают окружающий мир и конструируют в голове его ментальные репрезентации. Персонажи формулируют цели и строят планы, создают теории об окружающих людях, решают проблемы, формулируют обобщения, восстанавливают в памяти эпизоды из прошлого и, фактически, вовлекаются в любую возможную когнитивную активность. В современных психологических романах основной поток информации передается через индивидуальное восприятие персонажей. Один и тот же факт, одно и то же событие рассматриваются в художественном произведении с разных точек зрения и, таким образом, к ним не может быть однозначного отношения.

И, наконец, в художественном произведении мы можем наблюдать активно функционирующее сознание персонажа, а именно восприятие того, как персонаж воспринимает и категоризирует информацию об окружающей его действительности, создает ментальные образы и оценивает происходящее. Таким образом, через текст читатель получает возможность неограниченного доступа к сознанию персонажей.

Подводя итог, подчеркнем еще раз, что текст художественной прозы – многогранная нарративная структура, в которой выделяются разные уровни и разные планы. Оба основных плана – авторский и персонажный – изучены в настоящее время недостаточно и требуют дальнейшего исследования.

Интрорспекция персонажа художественного произведения составляет только часть представленной в тексте виртуальной реальности, поэтому необходимо рассмотреть соотношение персонажной интрорспекции со смежными явлениями в тексте художественной прозы.

3.3. Соотношение проспекции, ретроспекции и интрорспекции

Интрорспекция персонажа может коррелировать с такими текстовыми категориями, как проспекция и ретроспекция.

Проспекция и ретроспекция относятся к грамматической категории пространственно-временного континуума, которая представляет собой «определенную последовательность фактов, событий, развертывающихся

во времени и пространстве» (И.Р. Гальперин). При обращении в прошлое или будущее меняется время повествования и одновременно с ним место действия, то есть осуществляется переход в другое пространство. Интроспекция – это также, прежде всего, пространственное явление. Персонаж на время выходит из того пространства, где он действовал совместно с другими персонажами, и углубляется в свой внутренний мир, свое индивидуальное пространство. Отличительной чертой интроспекции является то, что пространством, в котором происходит действие, является сознание персонажа. В этом пространстве может быть свое движение во времени.

Кратко суммируем основные лингвистические характеристики проспекции и ретроспекции.

Ретроспекция (лат. *retro* – обратно, назад, *spectare* – смотреть; ретроспективный, лат. *retrospicere* – обращение к прошлому), по И.Р. Гальперину, – грамматическая категория текста, объединяющая формы языкового выражения, относящие читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации. Ретроспекция может проявляться как при последовательном изложении информации, так и при перестановке временных планов повествования.

Ретроспекция как литературный прием играет большую роль в художественном произведении. Она является связующим звеном между прошлым и настоящим. Благодаря ретроспекции читатель может восстановить в памяти полученные ранее сведения, переосмыслить их и, в конечном итоге, проникнуть в авторский замысел. Отсюда следует, что категория ретроспекции влечет за собой переакцентуацию смыслового содержания отдельных частей текста. То, что сначала казалось неважным, второстепенным, благодаря повторному упоминанию приобретает определенную значимость.

И.Р. Гальперин отмечает, что ретроспекция как категория текста предполагает целенаправленное действие со стороны автора, который, обращаясь мысленно к прошлому и описывая прошедшие события, стремится направить внимание читателя на факты, которые могут быть основополагающими для раскрытия основной идеи всего произведения.

Ретроспекция является своеобразным повтором, который замедляет движение повествования, является паузой, перерывом континуума повествования для того, чтобы еще раз уделить внимание каким-то важным моментам. Таким образом создается целостность повествования и прослеживается взаимосвязь отдельных частей текста. Ретроспекция по своим характерным признакам может рассматриваться как процесс парадигматического плана. Соотношение того, о чем было сказано раньше, с тем, о чем речь идет сейчас, создает в нашем сознании связи системного, а не линейно-функционального, поступательного плана.

И.Р. Гальперин выделяет субъективно-читательскую и объективно-авторскую ретроспекцию. Если вторая из них целенаправленно возвращает читателя к определенным отрезкам текста, то первая является непосред-

ственным результатом умственной деятельности читателя и выступает важным компонентом порождения сопереживания. Как объективно-авторская, так и субъективно-читательская ретроспекция является в какой-то степени, по мнению И.Р. Гальперина, результатом «активности бессознательного», которое схватывается с творческим импульсом и подвергается сознательной обработке.

В своей статье «Грамматические категории текста (опыт обобщения)» И.Р. Гальперин выделяет два типа объективно-авторской ретроспекции:

1. Композиционно-текстовую, вводящую новую, не упоминавшуюся в тексте информацию, относящуюся к прошлому.

2. Возвращающую читателя к ранее сообщенной содержательно-фактуальной информации.

Л.Н. Фёдорова называет ретроспекцию, возвращающую к ранее предъявленной содержательно-фактуальной информации, отсылочной.

Наличие в тексте композиционно-текстовой ретроспекции ведет к образованию отрезка текста, который Л.Н. Фёдорова называет ретроспективной частью повествования. Действие отсылочной ретроспекции проявляется в том, что в тексте возникают ретроспективные ссылки или ретроспективные экскурсы.

Выделенные два типа ретроспекции отличаются по темпоральной соотнесенности с сюжетным временем. Композиционно-текстовая ретроспекция выводит читателя за рамки сюжетного времени, в то время как отсылочная функционирует в рамках синхронного развития сюжета. Кроме того, указанные виды ретроспекции, взаимодействуя в структуре текста, расширяют содержательно-фактуальную информацию и выделяют наиболее информативные отрезки текста.

По мнению Л.Н. Фёдоровой, основной функцией ретроспекции является информативная, которая непосредственно связана с содержательной стороной художественного произведения. Текст, организованный как линейная последовательность элементов, не воспринимается линейно. В процессе чтения, понимая текст, читатель адекватно воспринимает содержательно-фактуальную информацию и получает приблизительное представление о его идейной стороне. Субъективно читатель может ретроспективно выделить наиболее существенные для него в данный момент элементы текста. Это объясняется не авторской инициативой, а особенностью нашего мышления, связанного с ассоциативной памятью. Процесс полного декодирования информации, заложенной в тексте, предполагает возвращение к уже выполнившим свою информативную функцию отрезкам текста.

Л.Н. Фёдорова отмечает, что в зависимости от формы презентации и вида ретроспекции меняется характер соотношения между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информацией. Композиционно-текстовая ретроспекция является прежде всего средством передачи содержательно-фактуальной информации, которая может переосмыс-

ливаться в процессе становления текста. Постепенное расширение фактуальной информации влияет на содержательно-концептуальную. Отсылочная ретроспекция непосредственно связана с процессом переакцентуации и не всегда сопровождается расширением содержательно-фактуальной информации.

Следующей функцией, которую выполняет ретроспекция, является обеспечение целостности и завершенности художественного текста, который представляет собой сложное единство многообразных и разнородных элементов, взаимосвязанных и взаимодействующих друг с другом. Целостность текста не конструируется из заранее готовых элементов, она создается по мере развертывания его во времени и пространстве. В тексте каждый элемент значим для создания художественного целого.

Таким образом, ретроспекция, способствуя объединению текста в единое смысловое и структурное целое, в то же время является источником последующего развития сюжета. Поэтому Л.Н. Фёдорова считает возможным выделить следующие функции данной категории:

- 1) функцию продвижения сюжетного развития;
- 2) замедления сюжетного развития.

Ретроспективная часть в начале произведения выполняет функцию продвижения сюжета. В этом случае ретроспективный отрезок текста содержит информацию, которая или предопределяет сюжетное развитие, либо намекает на тот или иной поворот в ходе повествования. Введенный в начале текста ретроспективный отрезок повествования способствует построению художественного пространства, характеризует персонажей произведения. Замедляющая функция ретроспекции не влияет, по мнению Л.Н. Фёдоровой, на развитие сюжета. Как мы видим, в ее трактовке ретроспекция связана прежде всего с временем действия, а не с пространством.

Н.В. Брускова, которая рассмотрела ретроспекцию на примере немецкой художественной литературы, дает следующее определение этой категории: ретроспекция – это «такое изложение событий, когда последующий отрезок текста отсылает читателя к событиям, имевшим место раньше событий, описанных в предыдущем тексте». Как и Л.Н. Фёдорова, автор считает категориальным признаком ретроспекции темпоральные скачки, нарушающие линейную последовательность событий. В своей классификации Н.В. Брускова исходит из грамматических критериев и выделяет по параметру структурно-синтаксической организации текста фразовую, межфразовую и текстовую ретроспекцию; по языковым способам выражения – эксплицитную и имплицитную ретроспекцию; а также различает следующие семантические виды – дистантную, контактную, длительную и краткую ретроспекцию.

Авторы обращаются к категории ретроспекции при рассмотрении других текстовых категорий, а именно при изучении взаимодействия текстовых категорий в поэтическом тексте (Н.А. Змиевская), в связи с проявлением категории в сопутствующем тексте (Н.А. Алганаева), в связи с пре-

суппозицией (Н.Г. Семёнова), а также в связи с категорией завершенности (А.В. Мейерович).

Категория ретроспекции подвергалась исследованию не только на примере художественного текста. Проблема ретроспекции затрагивалась также в связи с выявлением текстовых категорий в мемуарной литературе (Н.А. Левковская), в газетном тексте (С.Г. Ваняшкин), в тексте газетного и журнального интервью (Н.А. Ананьева), а также в научном тексте (Д.Д. Антипова).

Обратимся теперь к рассмотрению категории проспекции.

Проспекция (лат. pro – перед, spectare – смотреть) – грамматическая категория текста, объединяющая различные языковые формы отнесения содержательно-фактуальной информации к тому, о чем речь будет идти в последующих частях текста (И.Р. Гальперин).

Так же, как и ретроспекция, проспекция дает читателю возможность более полно представить связь и значение наиболее важных эпизодов. Благодаря упоминанию о дальнейшем разворачивании действий, читатель фокусирует свое внимание не на результате, а на тех причинах, которые привели к такому результату. Он глубже проникает в замысел автора, уделяет больше внимания внутреннему миру персонажей и их взаимоотношениям.

Н.В. Брускова, которая изучала проспекцию на примере немецкой художественной литературы, предлагает считать категориальным признаком проспекции темпоральные скачки, нарушающие линейную последовательность событий и отмечает, что «проспекция является сугубо текстовой категорией, так как признаки ее могут быть реализованы не только и не столько с помощью самостоятельных грамматических средств, а и главным образом с помощью последующего текста, который уточняет значение проспективности текста и помогает определить его функции в структуре всего текста». Н.В. Брускова выделяет следующие семантические виды проспекции: уточненную, кратную, отраженную и неопределенную. По средствам выражения автор различает эксплицитную и имплицитную проспекцию, причем элементы текстовой категории проспекции обнаруживаются уже на уровне предложения (автор рассматривает проспекцию в простом, сложносочиненном и сложноподчиненном предложениях).

Имеющиеся исследования показывают, что проспекция реализуется не только в художественном, но и в научном тексте (Д.Д. Антипова), причем она может быть определенным образом связана с сопутствующей тексту информацией, представленной сносками (Н.А. Алганаева).

Практически все исследования обращают внимание на то, что проспекция является частью временного дисконтинуума и классифицируют реализации проспекции по этому принципу. Так, рассматривая характеристики жанра биографии в английском языке, Н.А. Левковская выделяет полную и частичную проспекцию с точки зрения временного среза и «одноступенчатую» и «многоступенчатую» проспекцию по характеру показа временных связей.

Е.В. Морозова, рассматривая пространственно-временной континуум на материале английской художественной литературы, при анализе видов нарушения временного континуума говорит о проспективном и проспективно-ретроспективном дисконтинууме.

Различие между ретроспекцией и проспекцией заключается в том, что ретроспекция всегда занимает какое-то место в поступательном движении текста, тогда как проспекция редко вызвана самим ходом сюжетного развертывания. Однако читатель может предугадать, что последует дальше, в связи с отдельными актуализованными частями текста. Таким образом, подобно ретроспекции, проспекцию тоже можно разделить на объективно-авторскую и субъективно-читательскую.

Ретроспективные и проспективные контексты вводятся при помощи прямых и косвенных маркеров.

В качестве прямых маркеров ретроспекции в англоязычном художественном тексте могут быть выделены следующие.

– Грамматический маркер – использование Past Perfect:

(1) She was jolted out of her reverie and floundering for an answer. She and Jack *had discussed* ways they might handle just such a question from Danny, ways that *had varied* from evasion to the plain truth with no varnish on it. But Danny *had never asked* (King S. The Shining. P. 13).

– Прямые слова-указания на время: yesterday, last night etc.

– How long, since, when, last в сочетании с Past Perfect:

(2) She could not remember when she *had last been* so angry, so furious that her stomach had tied itself in a gripping, groaning knot (King S. Cujo. P. 39).

– Использование слова past как в качестве предлога, так и прилагательного и существительного в сочетании с лексическими единицами, именующими время:

(3) Now she turned restlessly on the bed, already dozing. Her mind, freed of any linear order by encroaching sleep, floated *past* the first year at Stovington, *past* the steady worsening times that that had reached low ebb when her husband had broken Danny's arm, to that morning in the breakfast nook (King S. The Shining. P. 49).

(4) But all his tears were shed in the *past* few semiwakeful days when, as any animal that plays dead, he tried to learn the nature of his immediate threat (Harrison J. Legends of the Fall. P. 13).

Такие маркеры, как memory, dream, thought (n), sth. kept recurring to sb, глаголы умственной деятельности типа remember, realize следует считать косвенными, так как они только намекают на прошедшие события. Читателю доступно в основном их влияние на настоящий момент времени. Мы можем наблюдать смену настроения героя, потерю душевного равновесия и т.п. под действием этих напоминаний. Например:

(5) ...but still, when he thought of telling them, *that old memory* rose up like a stone filling his mouth and blocking words (King S. The Shining. P. 196).

В данном примере описывается чувство ужаса героя в настоящий момент времени. Тем не менее, *that old memory* напоминает о каком-то неприятном событии в прошлом, которое является причиной душевного дискомфорта в настоящем. Другими словами, в данном контексте соединяются два временных плана.

Следует обратить внимание на то, что подобные слова-указатели на события, имевшие место в прошлом, могут использоваться в сочетании с настоящим временем:

(6) *The days leading up to the funeral itself are dreamlike in my memory – the clearest memory I have is of eating Jo’s chocolate mouse and crying...* (King S. Bag of Bones. P. 7).

Отдельные события, имевшие место в прошлом и к которым герой снова и снова возвращается в настоящем, могут также считаться косвенными маркерами ретроспекции:

(7) *I never forgot that unexpected boom, though, or the deathly silence which followed it* (King S. Bag of Bones. P. 57).

Говоря о проспекции, следует отметить, что прямыми маркерами проспекции являются все формы будущего времени (*would, should + inf*), а также условное наклонение:

(8) *Now, which of five thousand answers should she give to that one?* (King S. The Shining. P. 14).

Косвенных маркеров проспекции гораздо меньше, чем в случае ретроспекции. Ими в основном являются предположения, высказываемые персонажами:

(9) *She had gotten Tad his supper in a fog of fear, trying to see what might logically happen next, but she was unable* (King S. Cujo. P. 87).

(10) *But could there be revenge, ever? Could there be?* (King S. Dolan’s Cadillac. P. 13).

В обоих случаях мы не видим прямых указаний на будущее время, однако не вызывает сомнения то, что мысли героев обращены в будущее.

Как показал анализ современной художественной прозы, случаи ретроспекции встречаются гораздо чаще, чем проспекции, и маркеры прошедшего времени гораздо разнообразнее. По мнению И.Р. Гальперина, это можно объяснить тем, что прошедшее время нам значительно ближе и понятнее, чем будущее. Наше сознание воспринимает прошедшие события, явления как уже известные и не представляющие собой загадку.

Свойства грамматической категории проспекции исследованы в лингвистике пока менее полно, по-видимому, потому, что в текстах художественной литературы она встречается реже, чем ретроспекция. Очевидно, это связано с особенностью человеческого сознания, привыкшего более часто обращаться к опыту прошлых лет, чем заглядывать в будущее, загадывать что-либо.

Ретроспекция, по мнению Е.В. Морозовой, обладает более точным и конкретным характером проникновения во временные пласты повество-

вания по сравнению с проспекцией. При ретроспективном показе событий автор чаще всего относит читателя к определенному отрезку времени из жизни героя, продолжительность которого или же его отдаленность от событий, лежащих в основе сюжетной линии, получает эксплицитное выражение через временные указатели. При проспекции временное перенесение часто носит нечеткий, размытый характер. Иначе говоря, читатель переносится в будущее героя вообще, не ограничивая его конкретными временными рамками.

Подчеркнем еще раз, что проспекция и ретроспекция анализируются, прежде всего, как элементы художественного времени, а не художественного пространства.

Совершенно очевидно, что проспекция и ретроспекция определенным образом коррелируют с интроспекцией. Основной точкой соприкосновения является то, что *все три явления относятся к внутренней реальности персонажа*. Воспоминания и обращение к будущим событиям реализуются только в сознании персонажа (здесь мы не рассматриваем случаи проспекции и ретроспекции автора художественного произведения).

Возникает вопрос: можно ли считать все случаи проспекции и ретроспекции одновременно и случаями интроспекции на том основании, что все они воссоздают внутренний мир персонажа, описывают движение его мысли, мысленные скачки от одного времени к другому. Для того чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим контекст (1) и контекст (2) из приведенных выше примеров. В контексте (1) повествуется о том, что Вэнди вспоминает о прошлых событиях, о том, как они с Джеком обсуждали, каким образом следует отвечать Дэнни, если он начнет задавать «неудобные» вопросы. Несмотря на то, что действие происходит во внутренней реальности персонажа, все воспоминания относятся к событийному плану, а не к плану переживаний, ощущений и внутренних оценок персонажа. Персонаж просто перемещается по оси времени, переходя мыслями в прошлое. При этом пространство, в котором происходит действие, меняется, но это не внутреннее пространство персонажа, а вполне реальное, физическое, пространство, в котором в прошлом происходили некоторые события. Совершенно другая картина наблюдается в контексте (2). Здесь Донна оценивает свое эмоциональное состояние и понимает, что никогда раньше не испытывала такой ярости. Она как бы выходит из реального физического мира и переходит в мир своих чувств и ощущений, в свое внутреннее ментальное и эмоциональное пространство. В обоих случаях мы имеем дело с ретроспекцией, но только во втором случае – одновременно с интроспекцией.

Таким образом, интроспекция пересекается с ретроспекцией, но при этом она уже ретроспекции.

Важно отметить, что интроспекция, сопряженная с ретроспекцией, связана не только с воссозданием эмоционального состояния персонажа, но и с интеллектуальной оценкой его прошлых действий.

(11) As she moved down the LNC tunnel toward her father's lab, Vittoria realized she was about to unveil her father's greatest achievement without him there. *She had pictured this moment much differently* (Brown D. Angels and Demons. P. 83).

Несколько сложнее установить соотношение интроспекции и проспекции. Причиной этого является то, что будущее в большей степени субъективно, чем прошлое.

Н.А. Слюсарева отмечает субъективность событий и явлений в будущем, которая заключается в том, что говорящий сам во многих случаях определяет будущий факт как реальность, не зависящую от внешних условий, или как нечто желаемое, предполагаемое, зависимое от обстоятельств.

По мнению Дж. Лича любое предсказание имеет модальный оттенок, поскольку говорящий не может быть уверен в будущем в такой степени, в какой он уверен в прошедшем или настоящем.

Понятие будущего времени рассматривается как более абстрактное по сравнению с понятием настоящего и прошедшего времени, а это означает, что оно теснее связано с модальными значениями желательности, необходимости, реальности предстоящего или предполагаемого действия. Более того, самому понятию будущего как категории вероятностной свойственна модальность потенциальности, гипотетичности действия. На эту особенность будущего времени указывают многие исследователи (В. Trnka, Л.С. Бархударов, Штелинг). «Спецификой модального значения Future является то, что оно всегда делает сообщаемое в какой-то мере предположительным, проблематичным: сообщаемое мыслится как вполне осуществимое, но все же его еще нет в действительности, оно только ожидается или предполагается».

Иными словами, даже планируя будущие конкретные действия, человек находится в сфере субъективной оценки возможности и желательности, что позволяет нам отнести большее число случаев персонажной проспекции одновременно и к интроспекции.

К собственно проспекции, не осложненной интроспекцией, можно отнести случаи «чистого» планирования будущих действий персонажем без оценки их возможности и/или желательности, например:

(12) Three minutes from now, she thought, I'll be putting my key in my house door (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 201).

Таким образом, можно сделать общий вывод о том, что проспекция и ретроспекция пересекаются с интроспекцией, но не совпадают полностью. Основными критериями, позволяющими разграничить интроспекцию и ретроспекцию или интроспекцию и проспекцию, являются: а) учет событийного плана; б) учет пространственного параметра, то есть рассмотрение того пространства, в котором происходит действие. Если имеет место фиксация реального физического пространства, в котором происходят некоторые события, то такие контексты могут быть отнесены к проспекции или ретроспекции. Если же оценивается возможность или жела-

тельность будущих событий, будущее или прошлое эмоциональное состояние персонажа или же оценка прошлых событий, то это не только проспекция или ретроспекция, но одновременно и интроспекция.

3.4. Соотношение интроспекции персонажа с «потокосом сознания» и «точкой зрения»

Представление об интроспекции сразу вызывает вопрос о том, каким образом интроспекция соотносится с техникой «потока сознания», где все изложение основывается на воспроизведении внутренней реальности персонажа, а также с изучением такой сложной текстовой категории, как «точка зрения». Обратимся сначала к нарративной технике «потока сознания», которую детально исследовала Н.И. Матвеева.

«Поток сознания» возник в литературе модернизма XX века. Он определяется как стиль, претендующий на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса. Термин принадлежит американскому философу, одному из основателей прагматизма Уильяму Джеймсу, который использовал его в своей работе «Принципы психологии» (1890) для описания течения мыслей в бодрствующем мозгу. Он считал, что сознание подобно потоку или ручью, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо переплетаются, как это происходит в сновидении. В XX веке в эпоху модернизма термин «поток сознания» стал применяться в литературной критике и теории для обозначения новой техники письма, необходимость которой была вызвана все возрастающим интересом писателей к тому, что происходит

в сознании персонажа, пусть даже в ущерб важным и значительным событиям внешнего мира. При этом внимание концентрируется на относительно тривиальных вещах, которые важны не сами по себе, а в свете реакции на них со стороны персонажа.

Анри Бергсон (1859–1941), французский философ, представитель интуитивизма и «философии жизни» сыграл большую роль в утверждении метода «потока сознания». Он описывал человеческое сознание как непрерывно изменяющуюся творческую реальность, как поток, в котором мышление составляет лишь поверхностный слой, подчиняющийся потребностям практики и социальной жизни. В глубинных же своих пластах сознание может быть постигнуто лишь усилием самонаблюдения (интроспекции) и интуицией. Основу познания составляет чистое восприятие, а материя и сознание суть явления, реконструированные рассудком из фактов непосредственного опыта. Как мы видим, уже в этих определениях просматривается определенная корреляция техники «потока сознания» и интроспекции.

Философия Бергсона оказала значительное влияние на интеллектуальную атмосферу Европы, в том числе на литературу. У многих писате-

лей первой половины XX века «поток сознания» из философского метода познания превратился в эффектный художественный прием.

Философские идеи Бергсона легли в основу знаменитого романа французского писателя Марселя Пруста (1871–1922) «В поисках утраченного времени» (в 14-ти томах). Работа, представляющая собой цикл романов, служит выражением детских воспоминаний писателя, выплывающих из подсознания. Воссоздавая ушедшее время людей, тончайшие переливы чувств и настроений, вещный мир, – писатель насыщает повествовательную ткань произведения причудливыми ассоциациями и явлениями непровольной памяти. Опыт Пруста – изображение внутренней жизни человека как «потока сознания» – имел большое значение для многих писателей XX века.

Ирландский писатель, представитель модернистской и постмодернистской прозы Джеймс Джойс (1882–1941), опираясь на бергсоновский прием, совершенствовал этот способ письма, в котором художественная форма занимает место содержания, кодируя в себе идейные, психологические и другие измерения.

Исследователи отмечают, что «поток сознания» представляет собой предельную степень, крайнюю форму «внутреннего монолога», в нем объективные связи с реальной средой нередко трудно восстановимы. Объектом прозы «потока сознания» является непосредственно человеческая мысль и работа сознания. В прозе «потока сознания» до предела обострено внимание к субъективному, потайному в психике человека; нарушение традиционной повествовательной структуры, смещение временных планов.

Н.И. Матвеева рассматривает «поток сознания» как особый тип нарративного дискурса, опирающийся в словесном воспроизведении а) на аспект длительности внутреннего времени сознания, в котором прошлое накладывается на настоящее, и б) на бесконечный поток чувственных умственных образов плана внутренней речи, активизирующих систему ассоциаций персонажа, его память, скрытые травмы сознания.

Основные определения «потока сознания» акцентируют внимание на том, что, обращаясь к этой технике, писатель стремится воссоздать движение мысли и представить мир мыслей и чувств повествователя. «Фиксация работы сознания, получающего миллиарды впечатлений, отбирающего наиболее для себя важные, устанавливающего ассоциативные связи, является основной задачей приема «потока сознания». Попытка передать работу сознания, сведя к минимуму традиционные описания и диалоги, заменив их потоком мыслей, впечатлений, эмоций, воспоминаний персонажа, часто нелогичных и синтаксически не оформленных, явилась революционным обновлением в романной форме» (Современный словарь-справочник по литературе).

Новый энциклопедический словарь определяет «поток сознания» следующим образом: «творческий принцип в западноевропейской литера-

туре в начале XX века... Как изобразительный литературный прием – прямое воспроизведение процессов душевной жизни, предельная форма внутреннего монолога, как бы самоотчет ощущений. В литературе модернизма становится самодовлеющим методом изображения жизни, претендуя на универсальность и на особую полноту иллюзии «присутствия» и сопереживания при передаче психических состояний».

Упоминание о том, что «поток сознания» является предельной формой внутреннего монолога, и о том, что он представляет собой своеобразный *самоотчет* человека (персонажа) о своих ощущениях, напрямую связывает данное явление с интроспекцией, которая в одном из своих определений соотносится с самонаблюдением. Однако имеются и явные отличия.

Прежде всего, интроспекция – это намеренное отвлечение человека (персонажа) от непосредственных реакций на внешние стимулы и переход к анализу своих действий, оснований своих поступков и ощущений. В отличие от «чистой» интроспекции, по мнению Н.И. Матвеевой, «поток сознания» в первую очередь дублирует спонтанность и подвижность мышления. Его целью является не только выражение мыслей героев, но, что гораздо важнее, создание и развертывание образа, который воспроизводит определенную внутреннюю реакцию на внешний раздражитель.

По мнению Н.И. Матвеевой, дискурс «потока сознания» стремится воссоздать не внутренний монолог человека, обращенный к самому себе и характеризующийся традиционной повествовательной организацией текста, а внутреннюю речь, имитируя вербальными средствами быструю смену образов несловесного ряда, имеющую место в естественной работе сознания. Интроспекция же – это своеобразный диалог человека (персонажа) с самим собой, причем этот диалог имеет своей целью прояснить для самого себя, каковы его ощущения и мотивы. В этом заключается основное отличие «потока сознания» от интроспекции, во время которой происходит целенаправленная фиксация персонажа на своем душевном состоянии.

Совершенно очевидно, что понятие «поток сознания» намного шире интроспекции. Воспоминания о фактических событиях (например, *он мне тогда сказал, что уходит*) составляют часть «потока сознания», но вряд ли относятся к интроспекции, поскольку человек (персонаж) восстанавливает цепочку прошлых событий, но не анализирует ни их, ни свою реакцию на них.

Перейдем к рассмотрению соотношения интроспекции и «точки зрения».

Само явление «точки зрения» очень неоднозначно трактуется в лингвистической литературе и понимается по-разному, несмотря на то, что оно постоянно привлекает внимание исследователей не только в области лингвистики текста, но и в области семантики и когнитивной лингвистики.

«Точка зрения (*point of view*) – это термин, используемый в теории и критике художественной литературы для того, чтобы указать на позицию, с которой рассказывается история. Несмотря на то, что разными кри-

тиками было выделено большое число различных видов точек зрения, существует два основных типа точки зрения: повествование от первого лица и повествование от третьего лица» (A Dictionary of Modern Critical Terms. P. 149. Пер. О.О. Рогинской).

Б.А. Успенский предполагает, что структуру художественного текста можно описать, если вычленив различные точки зрения, то есть авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать отношение между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой), что в свою очередь связано с рассмотрением функции использования той или иной точки зрения в тексте.

В плане общей системы идейного мировосприятия Б.А. Успенский выделяет внутреннюю и внешнюю «точку зрения». Это может быть, по мнению автора, «точка зрения» самого автора, явно или неявно представленная в произведении, «точка зрения» рассказчика, не совпадающая с авторской, «точка зрения» кого-либо из действующих лиц и т.п.

Б.А. Успенский считает, что основным маркером изменения «точки зрения» является изменение языковых средств, когда меняется язык разных героев, рассказывающих о каких-то событиях. При этом автор может описывать одно действующее лицо с точки зрения другого, использовать свою собственную точку зрения или же прибегать к точке зрения третьего наблюдателя (не являющегося ни автором, ни непосредственным участником события).

Б.О. Корман выделяет «прямооценочную» и «косвенно-оценочную», временную и пространственную точки зрения и, в отличие от Б.А. Успенского, не выделяет «план психологии». Это различие обусловлено тем, что Б.О. Корман рассматривает сознание персонажа в качестве формы «авторского сознания».

Н.Д. Тамарченко определяет «точку зрения» в литературном произведении как положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, пространстве, социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора. По мнению Н.Д. Тамарченко, дифференциация точек зрения позволяет выделить в тексте субъектные «слои» или «сферы» повествователя и персонажей, а также учесть формы адресованности текста в целом или отдельных его фрагментов.

Ю.М. Лотман указывает, что понятие «точка зрения» аналогично понятию ракурса в живописи и в кино и определяет его как «отношение системы к своему субъекту». Под субъектом системы автор подразумевает «сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста». По Ю.М. Лотману можно при-

равнять произведение в целом и сознание автора-творца, с одной стороны, и часть произведения и сознание того или иного наблюдателя внутри художественного мира – с другой.

Для английского термина “point of view” немецкоязычное литературоведение не располагает точным соответствием, поэтому оно применяет термины «позиция» (Standpunkt), «направление взгляда» (Blickpunkt), «перспектива» или «повествовательный угол зрения» (Erzählwinkel). Ф.К. Штанцель предлагает различать общее значение «установка» (Einstellung), «постановка вопроса» (Haltung zu einer Frage) и специальное значение «позиция, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования». Автор определяет «точку зрения» как позицию, с которой рассказывается история или воспринимается событие истории героем повествования.

Проблема соотношения явления «точки зрения» и интроспекции персонажа выходит за рамки нашего пособия главным образом потому, что явление «точки зрения» недостаточно изучено и недостаточно точно определено в современной лингвистике текста. Совершенно очевидно, что когда интроспективный контекст вплетается в ткань художественного произведения, имеет место переход на точку зрения персонажа. Однако в качестве отправной точки для изучения интроспекции персонажа может использоваться факт перехода этого персонажа к анализу своего внутреннего состояния, к определению мотивов своих поступков и т.д. Иными словами, для рассмотрения интроспекции важно установить, что в том или ином контексте фиксируется информация о внутреннем мире персонажа, которая, по логике вещей, может быть известна только ему самому. С «точкой зрения» дело обстоит намного сложнее, поскольку для ее изучения необходимо параллельно рассматривать по крайней мере две точки зрения, например, точки зрения автора и персонажа, точки зрения двух персонажей, и при этом анализировать их совпадения или несовпадения. Поскольку, по меткому замечанию Ю.М. Лотмана, «точка зрения» в художественном произведении подобна ракурсу видения объекта в живописи, то она по большей части является категорией оценочной. Интроспекция, по нашему мнению, также обычно оценочна, и этот аспект указывает на сходство интроспекции и явления «точки зрения».

Таким образом, изучение «точки зрения» по определению имеет смысл только тогда, когда сопоставляются разные точки зрения, а нас интересуют принципы выделения интроспективных контекстов и их функции. Представляется, что изучение интроспекции персонажа можно рассматривать как начальный этап изучения «точки зрения» как текстовой категории.

3.5. Соотношение интроспекции и несобственно-прямой речи

Как мы видели, рассматривая соотношение интроспекции и дискурсивной техники «потока сознания», интроспекция как обращение персонажа к своему внутреннему миру и внутреннему эмоциональному состоянию

непосредственно связана с внутренним монологом персонажа, то есть с его внутренней речью. Таким образом, возникает вопрос о том, как интроспекция соотносится с явлением, которое в стилистике и лингвистике текста известно как несобственно-прямая речь персонажа.

«Несобственно-прямая речь – прием изложения, когда речь персонажа внешне передается в виде авторской речи, не отличаясь от нее ни синтаксически, ни пунктуационно. Но несобственно-прямая речь сохраняет все стилистические особенности, свойственные прямой речи персонажа, что и отличает ее от авторской речи. Как стилистический прием несобственно-прямая речь широко используется в художественной прозе, позволяя создать впечатление соприсутствия автора и читателя при поступках и словах героя, незаметного проникновения в его мысли» (Литературный энциклопедический словарь).

Проблема несобственно-прямой речи имеет давнюю традицию изучения в западноевропейской и отечественной лингвистике. Впервые в научной литературе явление несобственно-прямой речи отмечается А. Тоблером в 1887 году и определяется как своеобразное смешение прямой и косвенной речи. Позднее, в начале XX века, проблема несобственно-прямой речи начинает активно разрабатываться филологами разных школ и направлений. В западноевропейской науке исследование несобственно-прямой речи проходит в порядке дискуссии. Принципиальные разногласия в подходе к данному явлению возникают между лингвистами, связанными в той или иной степени с психологической школой К. Фосслера, с одной стороны, и лингвистами, принадлежащими к Женевской лингвистической школе, с другой стороны. В исследованиях лингвистов, относящихся к школе К. Фосслера, несобственно-прямая речь рассматривается как стилистический прием художественной речи и описывается со стороны ее психологической природы и эстетической эффективности. В дискуссионном порядке ими вводится ряд терминов: «завуалированная речь», «пережитая речь» (L. Spitzer); «речь как факт» (E. Lerch) и др. Решающее влияние на изучение несобственно-прямой речи во французской лингвистике оказывает теория представителя Женевской лингвистической школы Ш. Балли. Для обозначения интересующего нас явления ученый вводит термин *discours indirect libre* («свободная косвенная речь»), нашедший признание во французской лингвистической литературе. Ш. Балли рассматривает несобственно-прямую речь, исходя из сосюровского деления языковой деятельности на язык (*langue*) и речь (*parole*), полагая, что прямая и косвенная речь относятся к области языка и представляют собой неизменные грамматические конструкции, «оживающие» в речи. В отличие от прямой и косвенной речи, несобственно-прямая речь не имеет своего места в языковой системе, так как она возникает в сфере речи как результат одного из возможных употреблений косвенной речи.

В русской науке на несобственно-прямую речь впервые обращает внимание П. Козловский, называющий этот «стилистический оборот»

«утонченным эпическим приемом новейшего времени». Ученый применяет к изучаемому явлению термин «фигуральная речь», что в некоторой степени сближает его исследования в области несобственно-прямой речи с идеями Ш. Балли (ср. «фигуры мысли»).

М.М. Бахтин понимает данное явление как результат взаимодействия и взаимопроникновения речи автора и речи персонажа («чужой речи»). В несобственно-прямой речи автор пытается представить чужую речь, исходящую непосредственно от персонажа, без авторского посредничества. При этом автор не может быть полностью отстранен, и в результате получается наложение одного голоса на другой, «скрещение» в одном речевом акте двух голосов, двух планов – автора и персонажа. М.М. Бахтин называет эту особенность несобственно-прямой речи «двуголосостью».

Итак, согласно определению М.М. Бахтина, несобственно-прямая речь – это такие высказывания (сегменты текста), которые по своим грамматическим и композиционным свойствам принадлежат одному говорящему (автору), но в действительности совмещают в себе два высказывания, две речевые манеры, два стиля. Подобное совмещение субъектных планов автора и персонажа (речевая контаминация голосов автора и персонажа) и составляет, по мнению М.М. Бахтина, сущность несобственно-прямой речи. Это изложение мыслей или переживаний персонажа, грамматически полностью имитирующее речь автора, но по интонациям, оценкам, смысловым акцентам следующее ходу мысли самого персонажа. Вычленить речь в тексте не всегда легко; иногда она маркируется определенными грамматическими формами, но в любом случае трудно определить, в какой точке она начинается или кончается. В несобственно-прямой речи мы опознаем чужое слово «по акцентуации и интонированию героя, по ценностному направлению речи», его оценки «перебивают авторские оценки и интонации».

В.В. Виноградов, в чьих трудах значительное место занимает научный анализ художественной речи, характеризует несобственно-прямую речь как «сложную комбинацию повествовательного языка с формами внутреннего мышления самих персонажей», утверждая тем самым принцип субъектной многоплановости повествования.

В работе А.А. Андриевской несобственно-прямая речь рассматривается как особый вид повествования, при котором наблюдается взаимодействие и взаимопроникновение речевых планов, каждый из которых при этом теряет отчасти свою специфику, в результате чего создается новое явление, несущее в себе разноплановые характеристики. В этом, собственно, и состоит специфика несобственно-прямой речи – «...уловить и воспроизвести, в соответствии с создаваемым образом человека, его внутреннюю речь, аналитически вскрывая ее и восполняя свойственные ей элизии, «короткие замыкания» и другие специфические особенности процессов этого первичного «речевого уровня», адекватно представить этот внутренне-речевой поток в контексте соответственно организованного, словесно оформленного для восприятия читателем внутреннего мира персонажа...».

Весь спектр явлений, изображаемых несобственно-прямой речью, находит отражение в классификации различных типов несобственно-прямой речи, предложенной А.А. Андриевской при анализе современной французской художественной прозы. Согласно природе изображаемых явлений несобственно-прямая речь дифференцируется на три разновидности:

1. Несобственно-прямая речь в узком, традиционном значении этого слова, то есть как форма передачи чужого высказывания.

2. Несобственно-прямая речь, именуемая «внутренним монологом», как единственная состоятельная форма передачи внутренней речи персонажа, его «потока сознания».

3. Несобственно-прямая речь как манера изображения словесно неоформленных отрезков бытия, явлений природы и человеческих отношений с позиции переживающего их лица.

Как мы видим, внутренний монолог человека может трактоваться по-разному. Многие ученые рассматривают презентацию устной речи в художественных произведениях и выделяют разные случаи, которые относятся к несобственно-прямой речи и отражают различную глубину погружения героев в свой внутренний мир (Т. Hutchinson, М. Short, D. Herman, В. McHale, G.V. Leech).

Т. Хатчинсон и М. Шорт выделяют следующие категории презентации речи персонажей: воспроизведение речевых актов персонажей – Narrator's Representation of Speech Acts (NRSA), прямую речь – Direct Speech (DS), косвенную речь – Indirect Speech (IS), свободную косвенную речь – Free Indirect Speech (FIS). М. Шорт указывает на существование таких категорий, как воспроизведение действий персонажей – Narrator's Representation of Action (NRA), указание автором на то, что речевое взаимодействие состоялось – Narrator's Representation of Speech (NRS). Т. Хатчинсон считает возможным также выделить свободную прямую речь – Free Direct Speech.

Категория воспроизведения действий персонажей (NRA) не подразумевает наличие речи, а отражает действия персонажей (“They embraced one another passionately”; “Agatha dived into the pond”), определенные события (“It began to rain”; “The picture fell off the wall”), описание состояний (“The road was wet”, “Clarence was wearing a bow tie”, “She felt furious”), а также фиксацию персонажами действий, событий и состояний (“She saw Agatha dive into the pond”; “She saw Clarence was wearing a bow tie”).

Категория, которую М. Шорт называет NRS, показывает, что общение состоялось, но о чем именно шла речь, не говорится. Например:

(1) Gabriel went to the stairs and listened over the banisters. He could hear two persons talking in the pantry. Then he recognized Freddy Malin's laugh (Joyce J. *The Dead*).

При воспроизведении автором речевых актов персонажей (NRSA) читателю становится доступной тема разговора. Подобная презентация речи придает повествованию различные оттенки, например, комический:

(2) Mr D'Arcy came from the pantry, fully swathed and buttoned, and in a repentant tone told them the history of his cold. Everyone gave him advice... (Joyce J. *The Dead*).

Прямая речь (DS) в художественном произведении может быть представлена по-разному: без комментариев автора; без кавычек; без кавычек и комментариев (FDS). Прямая речь раскрывает личность персонажа и его видение окружающей действительности наиболее ярко.

Косвенная речь (IS) используется для отражения точки зрения автора (Ermintrude demanded that Oliver should clear up the mess he had just made).

Свободная косвенная речь (FIS) актуальна для романов конца XIX–XX веков и сочетает в себе черты прямой и косвенной речи. Свободная косвенная речь представляет собой категорию, в которой совмещаются голоса автора и персонажа:

(3) “So that was the first part of the story. Czech troops out, Russian troops in. Got it?”

Smiley said yes, he thought he had his mind round it so far (Carré J. *Le Tinker, Tailor, Soldier, Spy*. Ch. 28).

Свободная косвенная речь может быть замаскирована под прямую для достижения различных стилистических оттенков, например иронического:

(4) “...The child was going on so well – and he wished so much to be introduced to Captain Wentworth, that, perhaps, he might join them in the evening; he would not dine from home, but he might walk in for half an hour” (Austin J. *Persuasion*).

Презентация мысли происходит, по мнению М. Шорта, такими же категориями, как и презентация речи: презентация автором мыслей персонажа – Narrator's Representation of Thought (NRT) (He spent the day thinking); презентация автором актов мышления – Narrator's Representation of Thought Acts (NRTA) (She considered his unpunctuality); косвенная мысль – Indirect Thought (IT) (She thought that he would be late); свободная косвенная мысль – Free Indirect Thought (FIT) (He was bound to be late!); прямая мысль – Direct Thought (DT) (“He will be late”, she thought). Презентация мысли отличается от презентации речи тем, что в первом случае присутствуют глаголы и наречия, указывающие на мыслительную деятельность. Первые три указанные выше категории (NRT, NRTA, IT) аналогичны соответствующим им категориям презентации речи.

Прямая мысль (DT) часто используется авторами для отражения внутренней мыслительной деятельности персонажей. Прямая мысль имеет форму, аналогичную драматическому монологу, когда неясно, являются ли слова актера мыслью вслух или обращением к зрителям. Прямая мысль (DT) довольно часто используется для воспроизведения воображаемых бесед персонажей с окружающими и поэтому часто выступает в форме «потока сознания»:

(5) Her worship, her dinner parties, her life with Pym, had all been conducted on this same sturdy principle [of supporting her husband unquestioningly].

Until last July. Until our holiday in Lesbos. Magnus, come home. I'm sorry I raised a stink at the airport when you didn't show up. I'm sorry I bellowed at the British airways clerk in what you call my six-acre voice and I'm sorry I waved my diplomatic pass around And I'm sorry – terribly sorry – I phoned Jack to say where's the hell my husband? So please – just come home and tell me what to do (Carré J. Le. Tinker, Tailor, Soldier, Spy. Ch. 1).

Свободная косвенная мысль (FIT) показывает наиболее полное погружение персонажа в свое сознание. Эта категория отражает внутренний мир персонажа, который является недоступным для окружающих. Автор художественного произведения в этом случае не вмешивается в работу сознания персонажа и как бы уходит в сторону. Например:

(6) His hands were weary. He brooded over his long, white body, marking the ribs stick through the sides. The hands had held other hands and thrown a ball high into the air. Now they were dead hands. He could wind them about his hair and let them rest untangling on his belly or lose them in the valley between Rhianon's breasts. It did not matter what he did with them. They were as dead as the hands of the clock, and moved to clockwork (Thomas D. The Visitor).

Далеко не все приведенные выше контексты могут считаться интроспекцией. В контекстах (1), (2), (4) фиксируется последовательность действий и событий, и фактически они представляют собой разные формы авторского повествования о происходящем. В контексте (3) персонаж (Smiley) фиксирует тот факт, что он уже некоторое время обдумывал ситуацию (he thought he had his mind round it so far), что указывает на интеллектуальные процессы, происходящие в голове персонажа, и может рассматриваться как интроспекция. Контекст (5) описывает движение мысли героини, быструю смену «картин» в ее сознании, которые воспроизводят фактуальную информацию, и интроспекция здесь практически отсутствует. Как косвенное указание на интроспекцию может рассматриваться только цепочка параллельных конструкций с постоянно повторяющимся I'm sorry. Однако это не диалог персонажа

с самой собой, это ее мысленный диалог с Магнусом, что позволяет заключить, что контекст (5) вряд ли следует относить к интроспекции.

Наиболее близко соприкасается с интроспекцией разновидность, называемая свободной косвенной речью. Т. Хатчинсон для иллюстрации свободной косвенной речи приводит следующий пример:

(7) Then at last came a day when he was obliged to tell her that his squadron was moving. He couldn't tell her where, of course, but only that he had just one more day.

In a long night of passionate farewell he again spoke a great deal of boats and apple blossom. She wouldn't let him down? God, he knew he kept on saying it – but it was all a miracle.

“More like a dream”.

No, no, he insisted, a miracle. His mind went back to the first meeting with her, *his impression of an innocuous, moth-like quietness*, and then the second, his *almost suicidal bitterness about Maxie* and then *his final discovery that the moth, if it were moth at all, was at least, in its flaming affections, a tiger moth* (Bates H.E. The Tiger Moth. P. 116).

Последний абзац, начиная со второго предложения, может рассматриваться как интроспективный контекст, так как здесь имеется указание не только на мыслительную деятельность персонажа (His mind went back to...), но и на то, что он фиксирует свое внутреннее эмоциональное состояние и определенную оценку атмосферы своей возлюбленной и ее поведения (*innocuous, moth-like quietness; suicidal bitterness*).

Интроспекция, таким образом, является более узким понятием, чем несобственно-прямая речь. Презентация речи персонажей далеко не всегда отражает ощущения, переживания персонажей, их внутреннюю оценку, то есть далеко не всегда может отождествляться с интроспекцией. Основным критерием разграничения, как и в описанных выше случаях, является то, на чем сосредоточено внимание персонажа: если имеет место простая мысленная фиксация событий, без их эмотивной оценки, и если отсутствует осознание персонажем своего интеллектуального эмоционального состояния, то подобные контексты не следует относить к интроспекции.

Как мы показали, реализация интроспекции в англоязычной художественной прозе коррелирует с такими явлениями, как несобственно-прямая речь, «поток сознания» и «точка зрения». Следует также отметить, что и интроспекция и указанные смежные с ней явления могут совмещаться в одном контексте. Рассмотрим следующий пример:

(8) As he stared up at Camerlengo Ventresca, *Mortati felt the paralyzing collision of his heart and mind. The vision seemed real, tangible. And yet... how could it be? Everyone had seen the camerlengo get in the helicopter. They had all witnessed the ball of light in the sky. And now, somehow, the camerlengo stood high above them on the rooftop terrace. Transported by angels? Reincarnated by the hand of God?*

It is impossible...

Mortati's heart wanted nothing more than to believe, but his mind cried out for reason. And yet all around him, the cardinals stared up, obviously seeing what he was seeing, paralyzed with wonder (Brown D. Angels and Demons. P. 558–559).

Первые два предложения контекста (8) (они выделены курсивом) представляют собой интроспекцию персонажа, так как здесь имеет место внутренний анализ ситуации, указание на несовпадение в голове персонажа мыслей и ощущений, столкновение разума и чувств. Далее следует несобственно-прямая речь, отражающая процесс обдумывания персонажем прошлых событий (ретроспекция). Здесь Мортати не пытается дать внутреннюю оценку происходящим событиям, он просто старается зафиксировать быстро сменявшие друг друга события как образы внешнего мира. Три вопроса, завершающие

первый абзац, и фраза второго абзаца также представляют собой несобственно-прямую речь. Читатель следует за мыслями персонажа, но концентрируется не на состоянии персонажа, а на событиях. В третьем абзаце автор ведет повествование с позиций персонажа (то есть Мортати). Первое предложение третьего абзаца представляет собой персонажную интроспекцию, фиксацию им своего внутреннего состояния. В последнем предложении голос автора сливается с голосом персонажа, и их трудно разделить: происходящее описывается так, как его видит персонаж. И все-таки последние слова – *paralyzed with wonder* – опять можно считать интроспекцией, так как оцепенение испытывает Мортати, как и окружающие его кардиналы, и здесь можно говорить о переносе своих ощущений на окружающих, которые видят то, что видит описываемый персонаж, и чувствуют то, что чувствует он.

Рассмотрим еще один контекст:

(9) *God, she's thin, I thought. She's nothing but a bag of –*

A shudder twisted through me at that. It was a strong one, as if someone were spinning a wire in my flesh. I didn't want her to notice it – what a way to start a summer day, by revolting a guy so badly that he stood there shaking and grimacing in front of you – so I raised my hand and waved. I tried to smile, as well. Hello there, lady standing out by the floating bar. Hello there, you old bag of bones, you scared the living shit out of me but it doesn't take much these days and I forgive you... I wondered if my smile looked as much like a grimace to her as it felt to me (King S. Bag of Bones. P. 122).

Повествование в контексте (9) ведется от лица персонажа. Начинается контекст (9) с несобственно-прямой речи, с мыслью персонажа. Худоба мисс Уитмор наводит Майкла на страшную мысль, что женщина похожа на мешок с костями. Это сравнение ассоциируется у него с неприятными воспоминаниями из предыдущего жизненного опыта. Сила чувства описывается посредством сравнения с проволокой, которую как бы вонзили в тело Майкла и поворачивают в нем. Посредством этого сравнения резкая душевная боль, которую испытывает персонаж, становится доступна читателю. Попытка анализа внутреннего состояния и уход в глубину сознания является проявлением интроспекции (предложения 1, 2 второго абзаца), которая позволяет эксплицировать действия персонажа – *so I raised my hand and waved*. Следующее затем повествование и мысленно обращенная к мисс Уитмор речь персонажа представляют собой не интроспекцию, а внутренний монолог – реакцию персонажа на то, что происходит вокруг него. В последнем предложении контекста (9) персонаж опять углубляется во внутренний мир, чтобы проанализировать свои действия. Его улыбка, по его внутреннему ощущению, больше похожа на гримасу (интроспекция) и Майкл не знает, насколько это очевидно для мисс Уитмор.

3.6. Тематическая классификация интроспективных контекстов

Итак, мы видим, что интроспективные контексты, реализованные в текстах англоязычной художественной прозы, могут быть классифици-

рованы по тому, какой аспект внутренней реальности персонажа избирается в нем для репрезентации. Было выделено четыре основных группы интроспективных контекстов:

- контексты, описывающие умственную деятельность, эмоциональное или физическое состояние персонажа в момент говорения;
- контексты-воспоминания;
- обращенные в будущее;
- описывающие сны и видения персонажа.

Умственная деятельность является неотъемлемой частью внутренней реальности персонажа художественного произведения. Именно мыслительные процессы указывают на то, что персонаж отключился от окружающей его действительности и погрузился в свой внутренний мир. Размышления героев, попытка что-либо осознать, проанализировать, являются невидимыми для их окружения, и только читатель может увидеть все это благодаря интроспекции. В мыслях персонажей возникает то, в чем они бы никогда никому не признались. Кроме того, тщательный анализ окружающей действительности важен для персонажа, потому что это дает ему возможность продумать свои действия, проанализировать ошибки и принять важные решения.

В примере (10) героиня осознает смысл своих поступков и то, к каким последствиям могло привести ее безразличное отношение к жизни. Это своего рода рефлексия о тех мотивах, которые привели ее к попытке самоубийства:

(10) The nurse hurried out of the room. Jennifer lay there, *her mind blank, willing herself not to think. But the memories began to return, unbidden, and there was nowhere to hide from them, nowhere to escape to. Jennifer realized that she had been trying to commit suicide without actually having the courage to do it. She simply had wanted to die and was willing it to happen* (Sheldon S. Rage of Angels. P. 428).

В контексте (11) в голове героя быстро проносятся мысли, которые он не успевает уловить и проанализировать. В сознании остается лишь обрывок мысли (*the tail of the thought*), который оставляет яркий отпечаток:

(11) “They lie”, Danny said again. *Something had gone through his mind, flashing like a meteor, too quick, too bright to catch and hold. Only the tail of the thought remained* (King S. The Shining. P. 427).

Эмоциональность и постоянный анализ своих чувств, эмоций и ощущений являются важными составляющими интроспекции. Мысли персонажа отличаются повышенной эмоциональностью, однонаправленной оценочностью, стремлением понять причины своих переживаний. Героям художественных произведений свойственно постоянно в чем-то сомневаться, переживать из-за каких-то событий, они испытывают угрызения совести, их преследует чувство тоски и одиночества, часто одолевает чувство ужаса и страха. Чтобы преодолеть душевный дискомфорт, для них

важно найти причину своих переживаний, проанализировать ее и таким образом обрести душевное равновесие.

Внутренняя реальность – это, прежде всего, мир эмоций и переживаний персонажа, которые могут полностью поглотить его и лишит здравого смысла. Он перестает обращать внимание на то, что творится вокруг.

В примере (12) мы наблюдаем персонажа, охваченного злобой и яростью:

(12) *And the slow sulk anger Soames had felt all the afternoon burned the brighter within him* (Galsworthy. *The Man of Property*. P. 120).

В контексте (13) герой наслаждается чувством удовлетворения:

(13) *He felt a strange, slow satisfaction, as though he had scored a victory over James and the man of property* (Galsworthy. *The Man of Property*. P. 180).

Важное место занимает также анализ физического состояния персонажа, фиксация ощущения боли, головокружения, усталости и т.д.:

(14) *Langdon felt his muscles tighten, the last shreds of doubt withering away. For an instant he felt the familiar collision of thrill, privilege, and dead fear that he had experienced when he first saw the ambigram this morning* (Brown D. *Angels and Demons*. P. 178).

Следующая группа интроспективных контекстов соотносится с мысленным движением (перемещением) персонажа во времени.

Воспоминания и обращения к прошлому опыту занимают значительную часть внутреннего мира персонажа художественного произведения. Анализ прошлого помогает лучше разобраться в настоящем, найти оптимальное решение той или иной проблемы. События прошлой жизни могут как успокаивать, так и выводить из душевного равновесия, создавать чувство дискомфорта, приносить ощущение тревожности и неопределенности. Только самому персонажу под силу разобраться в своем прошлом, навести порядок в своей душе. Именно поэтому они снова и снова возвращаются к тому, что уже давно прошло, и изо всех сил стараются обрести гармонию в настоящем.

В примере (15) старое воспоминание врывается в настоящее и наводит на героя чувство ужаса:

(15) *He had been dumping a change of clothes into an overnight bag when the thought came to him, freezing him with the power of the memory as it always did when he thought of it. He tried to think of it as seldom as possible* (King S. *The Shining*. P. 317).

Герои художественных произведений, как и люди в реальной жизни, довольно часто пытаются **предугадать дальнейшее развитие событий**. Бывает, что принятие решения опирается на представления о том, какие последствия оно вызовет в будущем, как отнесутся к совершенным действиям окружающие. При этом планы на будущее очень часто носят размытый, неопределенный характер.

В примере (16) описывается желание героя отомстить, хотя он должен реально оценивать свои силы и возможности и привлекать к себе как можно меньше внимания, иначе он только погубит себя:

(16) *And if I ever made the mistake of confusing reality with a movie, of thinking that a balding third-grade teacher with myopia could ever be Dirty Harry anywhere outside of his own daydreams, there would never be any revenge, ever* (King S. Dolan's Cadillac. P. 13).

Сновидения занимают значительную часть внутреннего мира персонажей. Именно во сне сознание полностью отключается от реальности и существует как бы само по себе. Во сне происходит осознание окружающей действительности, мысли вырываются на волю и ничто не сдерживает свободный поток фантазии. Сны могут пугать персонажей, наводить на них чувство страха

и ужаса, и в то же время некоторые сны могут напомнить о приятных моментах из жизни, зарядить положительными эмоциями и впечатлениями.

В контексте (17) герой в своих снах отключается от некомфортной для него обстановки и погружается в сладкую и прохладную атмосферу. В постоянно повторяющемся сне он обретает недостающие ему в реальной жизни эмоции и впечатления:

(17) *Sometimes – most times, actually – I would find myself thinking of Manderley, I have dreamt again of Manderley. There was something creepy about this (there's something creepy about any repeating dream, I think, about knowing your subconscious is digging obsessively at some object that won't be dislodged), but I would be lying if I didn't add that some part of me enjoyed the breathless summer calm in which the dream always wrapped me, and that part also enjoyed the sadness and the foreboding I felt when I awoke. There was an exotic strangeness to the dream that was missing from my waking life, now that the road leading out of my imagination was so effectively blocked* (King S. Bag of Bones. P. 40).

В контексте (18) наблюдается отрицательное влияние сновидений на душевное спокойствие персонажа. В его повседневную жизнь врываются обрывки сна, значение которого он никак не может понять, и это наводит на него чувство ужаса:

(18) *Kyra opened the box, poked around, then smiled. It lit up her whole face. She brought out something that I at first thought was a big dust-ball. For one horrible second I was back in my dream, the one of Jo under the bed with the book over her face. Give me that, she had snarled. It's my dust-catcher. And something else, too – some other association, perhaps from some other dream. I couldn't get hold of it* (King S. Bag of Bones. P. 333).

Как мы видим, основой для тематической классификации интроспективных контекстов является перемещение персонажа во времени (переход из настоящего в будущее или из настоящего в прошлое) или противопоставление реальности художественного произведения нереальному, придуманному персонажем пространству.

Наиболее часто встречаются интроспективные контексты, фиксирующие внутреннее состояние персонажа в момент говорения. Далее по частотности реализации идут воспоминания, затем – контексты, в которых персонаж обращается к будущему. Выход персонажа в нереальное пространство снов и видений представлен наименьшим количеством примеров.

Вопросы для самоконтроля

1. Является ли понятие интроспекции исконно лингвистическим?
2. Дайте определение интроспекции персонажа.
3. Дайте определение «виртуальности». Каким образом она связана с художественным текстом?
4. В чем состоит различие между фикциональной и виртуальной реальностью?
5. Какие уровни повествования выделяются учеными в художественном тексте?
6. Дайте определение ретроспекции.
7. Перечислите маркеры ретроспекции.
8. Дайте определение проспекции.
9. Перечислите маркеры проспекции.
10. Каковы критерии, позволяющие разграничить интроспекцию и ретроспекцию?
11. Каковы критерии, позволяющие разграничить интроспекцию и проспекцию?
12. Каким образом интроспекция соотносится с техникой «потока сознания»?
13. Как интроспекция связана с изучением категории «точки зрения»?
14. Как интроспекция соотносится с несобственно-прямой речью?
15. Перечислите основные группы интроспективных контекстов.
16. Что является основой для тематической классификации интроспективных контекстов?
17. Какие интроспективные контексты встречаются наиболее часто?

Практические задания

1. *Определите контексты, в которых присутствует интроспекция персонажа.*

a) Mr. Davidson looked down at her work, and a slight colour rose to her thin cheeks. Her hands trembled a little. She did not trust herself to speak (Maugham W.S. Rain. Stories. P. 23).

b) Mr. Warburton, trembling with passion, was left contemplating his papers. His greatest pleasure in life had been destroyed by those callous, brutal hands (Maugham W.S. Rain. Stories. The Outstation. P. 104).

c) Now she came every day to the hens, they were the only things in the world that warmed her heart. Clifford's protestations made her go cold from head to foot. Mrs Bolton's voice made her go cold, and the sound of the busi-

ness men who came. An occasional letter from Michaelis affected her with the same sense of chill. She felt she would surely die if it lasted much longer (Lawrence D.H. *Lady Chatterley's Lover*. P. 118).

d) My reader then is not to be surprised, if, in the course of this work, he shall find some chapters very short, and others altogether as long; some that contain only the time of a single day, and others that comprise years; in a word, if my history sometimes seems to stand still, and sometimes to fly (Fielding H. *Tom Jones*. P. 40).

e) There was plenty of champagne. Jean drank a great deal to drown the bitter remorse that tormented him. He wanted to deaden the sound in his ears of Riri's laugh and to shut his eyes to the good-humour of his shining glance. It was three o'clock when they got home. Next day was Sunday, so Jean had no work to go to. They slept late. The rest I can tell in Jean Charvin's own words (Maugham W.S. *Rain. Stories. A Man with a Conscience*. P. 337–338).

f) He now lived, for the most part, retired in the country, with one sister, for whom he had a very tender affection. This lady was now somewhat past the age of thirty, an era at which, in the opinion of the malicious, the title of old maid may with no impropriety be assumed. She was of that species of women whom you commend rather for good qualities than beauty, and who are generally called, by their own sex, very good sort of women – as good a sort of woman, madam, as you wish to know. Indeed, she was far from regretting want of beauty, that she never mentioned that perfection, if it can be called one, without contempt (Fielding H. *Tom Jones*. P. 9).

g) Perfect calms at sea are always suspected by the experienced mariner to be the forerunners of a storm; and I know some persons, who, without being generally the devotees of superstition, are apt to apprehend that great and unusual peace and tranquility will be attended with its opposite (Fielding H. *Tom Jones*. P. 46).

h) The sweat started out on Winston's backbone. A horrible pang of terror went through him. It was gone almost at once, but it left a sort of nagging uneasiness behind. Why was she watching him? Why did she keep following him about? (Orwell G. 1984. P. 79).

i) His heart sank as he thought of the enormous power arrayed against him, the ease with which any Party intellectual would overthrow him in debate, the subtle arguments which he would not be able to understand, much less answer (Orwell G. 1984. P. 102).

ГЛАВА 4

МАРКЕРЫ ИНТРОСПЕКЦИИ ПЕРСОНАЖА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Наиболее очевидными маркерами интроспекции являются лексические и фразеологические языковые средства, обозначающие мыслительную деятельность, которые указывают на то, что персонаж целенаправленно выходит из реального физического пространства и погружается в свой внутренний ментальный мир с целью проанализировать, осознать, оценить какие-либо события или же свое внутреннее состояние. В качестве основных маркеров выступают глаголы мыслительной деятельности (*think, realize* и др.), а также глаголы физического восприятия (*hear, see*). Например:

*I **thought** she might be offended* (S. King).

*I **realized** that this was a man I could grow attached to* (S. King).

*He **could hear** the sound of his own heart* (D. Brown).

*Wendy **thought** he looked drawn and tired* (D. Brown).

*She **wondered** what there was in him that had ever aroused in her such a frenzy of passion* (W.S. Maugham);

*Jennifer **could not believe** the sudden horrifying publicity that was being showered on her* (S. Sheldon).

Помимо глаголов на целенаправленную фиксацию персонажа на своем внутреннем состоянии указывают такие существительные, как *head, mind*, как обозначения пространства, где осуществляется мыслительная деятельность. Появление подобных маркеров, как правило, сопровождается концептуальной метафорой контейнера, репрезентирующей внутреннее пространство персонажа – мир его мыслей и ощущений.

Thoughts, sensations and pictures passed through his mind but he let them float away (J. Harrison).

There was something about that absurd name that nagged at the back of his mind (D. Brown).

Disquieting images swirled in her mind (D. Brown).

Концептуальная метафора указывает на пространство мыслительной деятельности персонажа, где есть свои границы:

For a moment his entire mind seemed filled with an angry, weakly hectoring voice (S. King).

Far back in his mind, hardly even acknowledged, was a sudden urge to rip the letter into halves (S. King).

Внутреннее пространство может быть закрытым или частично открываться:

As the train sat idling and the doors slid open, another distant door seemed to open in Gabrielle's mind, revealing an abrupt and heartening possibility (D. Brown).

Практически четверть маркеров-указаний на мыслительную деятельность представлена глаголом *to think*, далее следуют глаголы *to wonder* и *to*

realize, каждый из которых встречается в 13 % контекстов, на глаголы to believe, to hear, to see приходится по 8 %. Наименее частотными являются глаголы to know, to expect, to decide, to imagine (10 %). На остальные глаголы мыслительной деятельности приходится не более 15 % контекстов.

Следующая группа маркеров интроспекции представлена указаниями на эмоции и чувства персонажа. По нашему мнению, глаголы чувственного восприятия и указания на эмоции выступают в качестве маркеров интроспекции чаще, чем глаголы мыслительной деятельности. Возможно, это связано с тем, что впечатления и переживания особенно важны для характеристики персонажей, а часто и более информативны с точки зрения мотивации их действий.

*Danny, as always, felt a warm burst of **pleasure** at seeing his old friend* (S. King).

*Rachel felt a distant **pang of loneliness*** (D. Brown).

Rachel felt the problems of the outside world fading behind her (D. Brown).

К данной группе маркеров примыкают соматизмы и обозначения внутренних органов человека (muscles, heart, stomach). Эта группа маркеров указывает на изменение физического состояния персонажа, которое он мысленно фиксирует, например,

*Langdon felt his **muscles tighten**, the last shreds of doubt withering away* (D. Brown);

*the **blood** rushed into his face* (J. Galsworthy).

*A sudden horrible thought occurred to her, **freezing her jaws** on the last bite of the cucumber* (S. King).

*His mind and **body** together made up a large-writ scripture of pain* (S. King).

*Her **stomach** had tied itself in a gripping, groaning knot* (S. King).

Метафорический концепт «контейнер» как способ репрезентации внутреннего состояния персонажа художественного произведения наиболее часто реализуется в сочетании с метафорическим концептом «эмоции – субстанция, заполняющая контейнер». Например:

Horror crept softly into his veins and into his brain (S. King).

*His head was **throbbing with the hot, acid-etched words that wanted to get out*** (S. King).

*Charity felt **her heart fill with a joy*** (S. King).

Маркеры персонажной интроспекции обычно реализуются в тексте англоязычной художественной прозы не по отдельности, а совместно, как в приведенных выше примерах, где метафора контейнера сочетается с указанием на внутренние органы человека (heart, veins, brain), а также с указанием на эмоции, которые испытывает персонаж (joy, horror).

Основным маркером интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы являются стилистические приемы, позволяющие в образной форме представить внутреннее состояние персонажа.

Наиболее часто (около 30 % проанализированных нами контекстов) употребляются *сравнения*: *Like the howling wind outside the plane, the*

memories came tearing back (D. Brown); *a rush of love pushed through him like tidal water* (S. King); *the panic was like a rat behind his forehead, twisting and gnawing* (S. King); *the problems thundered in like freight trains* (D. Brown).

Далее по частотности употребления следуют *эпитеты* (20 %) (*smouldering jealousy and suspicion of months blazed up within him* (Galsworthy); *the slow sulk anger* (Galsworthy); *inexplicable terror* (Galsworthy); *the creeping, lassitudinous sense of terror* (S. King); *the poignant, suffering, passionate, wonderful past* (Galsworthy)) и *метафоры* (20 %) (*she stepped into some grinding nightmare where time ran backward...*(S. King); *a swarm of jealous suspicions* (Galsworthy); *torments of uncertainty* (Galsworthy)).

Относительно редко встречаются такие стилистические приемы, как *олицетворение* (*the march of events came crowding upon him* (Galsworthy)); *повтор* (*and now this rumour had come upon him, this rumour about his son's wife* (Galsworthy)); *гипербола* (*The chapel door seemed miles away and she felt like she was moving underwater... slow motion* (D. Brown)); *зевзма* (*He fought the panic and he fought the snowshoes* (S. King)); *оксюморон* (*fierce, sweet aching; delicious agony* (Galsworthy)).

На остальные стилистические приемы приходится не более 15 % проанализированных контекстов.

Представленные в исследовательском материале стилистические приемы основываются на ограниченном наборе метафорических концептов.

Первая группа метафорических концептов способствует уточнению характеристик внутреннего эмоционального и ментального пространства персонажа.

Внутреннее пространство персонажа репрезентируется как переполненное пространство:

And then a thundering wave of misery seemed to course through her veins (D. Brown);

...a dreamy terror floated into the dark hollows of his body like light brown spores that would die in sunlight (S. King).

Внутреннее пространство персонажа репрезентируется как замкнутое пространство:

She felt the stark reality of the last eight hours closing in around her (D. Brown).

He was suddenly aware that he felt closed and extremely nervous in this tight ring of cement (S. King).

Внутреннее пространство персонажа репрезентируется как нереальное пространство:

Gabrielle felt like she was enduring some kind of hallucinogenic drug trip (D. Brown).

Tolland felt a growing uneasiness. In his inflated suit, although warm, he felt like some kind of uncoordinated space traveler trekking across a distant planet (D. Brown).

He was moving from an unreality that was frightening into a reality that was unreal because it was new (R. Bradbury).

Внутреннее пространство персонажа репрезентируется как внешнее пространство:

He felt as if he had left a stage behind and many actors. He felt as if he had left the great séance and all the murmuring ghosts (R. Bradbury).

Michael Tolland felt like a ship torn from its moorings and thrown adrift in a raging sea, his compass smashed (D. Brown).

Вторая группа метафорических концептов используется для характеристики происходящего во внутреннем пространстве персонажа.

Внутреннее состояние персонажа репрезентируется как изменение температурных показателей, когда отрицательные эмоции ассоциируются с холодом, а состояние душевного комфорта ассоциируется с образом тепла:

A sudden horrible thought occurred to her, freezing her jaws on the last bite of the cucumber (S. King).

Suddenly he knew that he was nearly frozen with terror (S. King).

Danny, as always, felt a warm burst of pleasure at seeing his old friend (S. King).

Внутреннее состояние персонажа репрезентируется как природное явление, например:

огонь: *And the slow sulk anger Soames had felt all the afternoon burned the brighter within him* (J. Galsworthy);

река: *He had never, till those last few weeks, had this curious feeling of being with one half of him eagerly borne along in the stream of life, and with the other half left on the bank, watching that helpless progress* (Galsworthy);

туман: *The mystification that had settled around her like a heavy fog was lifting now* (D. Brown);

темнота: *the camerlengo now felt himself reeling madly through darkness* (D. Brown);

тень: *And now this rumour had come upon him... very vague, a shadow dodging among the palpable, straightforward appearances of things* (Galsworthy).

Выделенные нами маркеры интроспективных контекстов редко выступают по отдельности. Обычно в одном контексте совмещаются сразу несколько маркеров, как, например, в нижеследующем контексте, где одновременно реализуется указание на мыслительную деятельность (глагол to think), указания на эмоции (название эмоции terror и глагол to feel) и стилистический прием эпитета:

And he didn't know the right words to express the creeping, lassitudinous sense of terror he had felt when he heard the dead aspen leaves begin to crackle furtively (S. King).

Вопросы для самоконтроля

1. Перечислите наиболее очевидные маркеры интроспекции персонажа.
2. Какова роль концептуальной метафоры при репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа?
3. Перечислите основные метафорические концепты, передающие внутреннее состояние персонажа.
4. Какие маркеры указывают на эмоции и чувства персонажа?
5. При помощи каких маркеров передается внутреннее физическое состояние персонажа?
6. Какие стилистические приемы используются в интроспективных контекстах наиболее часто?

Практические задания

1. В каких контекстах глагол «to think» выступает в качестве маркера интроспекции? Обоснуйте свой ответ:

- 1) I thought she might be offended (King S. Bag of Bones. P. 178).
- 2) Wendy thought he looked drawn and tired, as if he hadn't been sleeping enough and was going on nervous energy alone (King S. The Shining. P. 69).
- 3) I thought about Mattie Devore's baggy shorts and Kmart smock, then about her father-in-law paying four and a quarter million dollars for Warringtons. ...I thought about Bill Dean saying that one way or another, that little girl was going to grow up in California (King S. Bag of Bones. P. 163).
- 4) At first glance he thought the gleaming water was simply reflecting the glow of the spotlights from across the dome (Brown D. Deception Point. P. 179).

2. Проанализируйте следующие примеры. Какие языковые средства указывают на то, что персонаж погрузился в свое внутреннее ментальное пространство?

- 1) I realized that this was a man I could grow attached to, at least in my present angry mood (King S. Bag of Bones. P. 168).
- 2) It wasn't the attitude of someone hiding an affair, and I realized now that all her behaviour suggested a woman keeping a short-term secret (King S. Bag of Bones. P. 349).
- 3) The photos, Gabrielle realized, could backfire just like the initial drudge. As vivid as the pictures seemed, they were totally inconclusive (Brown D. Deception Point. P. 218).
- 4) During the studied banality of the ceremony and the reception afterward, Nordstrom thought that a whole world was occurring behind your back and it was best to be on your toes (Harrison J. Legends of the Fall. P. 165).
- 5) Jennifer could not believe the sudden horrifying publicity that was being showered on her. They were hammering at her from all sides: television reporters, radio reporters and newspaper people. She wanted desperately to flee from them, but her pride would not let her (Sheldon S. Rage of Angels. P. 32).

6) He found himself wondering if she was awake, too, on her side of the emptiness that lay between them (King S. Cujo. P. 100).

7) He got thinking about how ridiculous the whole concept of human communication was – what monstrous, absurd overkill was necessary to achieve even a little (King S. Cujo. P. 104).

8) As the man drew nearer, though, Langdon saw in his eyes a profound exhaustion – like a soul who had been through the toughest fifteen days of his life (Brown D. Angels and Demons. P. 170).

9) Not to show that she was watching she searched his face, saw it waver and hesitate, saw a troubled line come between his brows, the blood rush into his face (Galsworthy J. The Man of Property. P. 126).

3. Выделите в следующих контекстах концептуальную метафору контейнера. Влияет ли ее использование на эмоциональную окраску высказывания?

1) Thoughts, sensations and pictures passed through his mind but he let them float away (Harrison J. Legends of the Fall. P. 134).

2) Dewdrop.

There was something about that absurd name that nagged at the back of his mind. Dewdrop. The slick voice of Senor Roldan at Escortes Belen was on endless loop in his head (Brown D. Digital Fortress. P. 144).

3) For a moment his entire mind seemed filled with an angry, weakly hec-toring voice:

(Do it! Do it ... Kill them both!) (King S. The Shining. P. 439).

4) As the train sat idling and the doors slid open, another distant door seemed to open in Gabrielle's mind, revealing an abrupt and heartening possibility (Brown D. Deception Point. P. 238).

5) Far back in his mind, hardly even acknowledged, was a sudden urge to rip the letter into halves, fourths, eighths, and then toss the pieces into the wastebasket (King S. Cujo. P. 74).

6) It all came together and became a single thing in his mind (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 106).

7) Disquieting images swirled in her mind – the meteorite, the phospho-rescent plankton, the implications if Norah Mangor had made a mistake with the ice cores (Brown D. Deception Point. P. 222–223).

8) And suddenly it sprang into James' mind that he ought to go and see for himself. In the midst of that fog of uneasiness in which his mind was envel-oped the notion that he could go and look at the house afforded him inexplicable satisfaction (Galsworthy J. The Man of Property. P. 146).

9) He didn't dare say more. His head was throbbing with the hot, acid-etched words that wanted to get out (King S. The Shining. P. 188).

10) Susan checked the clock. She had been waiting almost an hour. Ameri-can Remailers Anonymous was apparently taking their time forwarding North Dakota's mail. She sighed heavily. Despite her efforts to forget her morning conversation with David, the words played over and over in her head. She knew

she'd been hard on him. She prayed he was okay in Spain (Brown D. Digital Fortress. P. 130).

4. *Изучите следующие контексты. Определите, какие языковые средства указывают, что происходит целенаправленная фиксация персонажа на своем внутреннем эмоциональном состоянии?*

1) Well, he felt sorry for the boys who lived in California where they wore tennis shoes all year and never knew what it was to get winter off your feet, peel off the iron leather shoes all full of snow and rain and run barefoot for a day and then lace on the first new tennis shoes of the season, which was better than barefoot (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 24).

2) Danny, as always, felt a warm burst of pleasure at seeing his old friend, but this time he seemed to feel a prick of fear, too, as if Tony had come with some darkness hidden behind his back (King S. The Shining. P. 31).

3) The water ran ceaselessly in the basin, and Wendy felt that she had suddenly stepped into some grinding nightmare where time ran backward... (King S. The Shining. P. 126)

4) The springtime sun was setting behind St Peter's Basilica, and a massive shadow spread, engulfing the piazza. Langdon felt an ominous chill as he and Vittoria moved into the cool, black umbra. Snaking through the crowd, Langdon found himself searching every face they passed, wondering if the killer was among them. Vittoria's hand felt warm (Brown D. Angels and Demons. P. 333).

5) Langdon looked again at the fax – an ancient myth confirmed in black and white. The implications were frightening. He gazed absently through the bay window. The first hint of dawn was sifting through the birch trees in his backyard, but the view looked somehow different this morning. As an odd combination of fear and exhilaration settled over him, Langdon knew he had no choice (Brown D. Angels and Demons. P. 25).

6) The smouldering jealousy and suspicion of months blazed up within him. He would put an end to that sort of thing once and for all; he would not have her drag his name in the dirt! (Galsworthy J. The Man of Property. P. 299).

7) Rachel felt a distant pang of loneliness. Like the howling wind outside the plane, the memories came tearing back, pulling at her the way they always did. Their final conversation had been by phone. Thanksgiving morning (Brown D. Deception point. P. 83).

8) Time seemed to have lost all meaning inside the four walls of the chapel. Vittoria felt herself slowly breaking free of the paralysis that seemed to have gripped them all. She let go of Langdon's hand and began moving through the crowd of cardinals. The chapel door seemed miles away and she felt like she was moving underwater... slow motion (Brown D. Angels and Demons. P. 596).

9) He felt as if he had left a stage behind and many actors. He felt as if he had left the great séance and all the murmuring ghosts. He was moving from an unreality that was frightening into a reality that was unreal because it was new (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 106).

5. *Определите эмоциональную окраску, реализующуюся в следующих контекстах, и языковые средства ее передачи.*

1) He could hear the sound of his own heart (Brown D. Digital Fortress. P. 424).

2) For several seconds, although Sexton was still talking, all Gabrielle could hear was the blood rushing in shame to her face (Brown D. Deception Point. P. 354).

3) Langdon felt his muscles tighten, the last shreds of doubt withering away. For an instant he felt the familiar collision of thrill, privilege, and dead fear that he had experienced when he first saw the ambigram this morning (Brown D. Angels and Demons. P. 178).

4) A sudden horrible thought occurred to her, freezing her jaws on the last bite of the cucumber. She tried to thrust it away, but it came back. It wouldn't go away because it had its own gargoyle-like logic (King S. Cujo. P. 172).

5) "I want you out of here...", she said tonelessly, and went through into the kitchen. She put the grocery bag down on the counter and started putting things away. She could not remember when she had last been so angry, so furious that her stomach had tied itself in a gripping, groaning knot. One of the endless arguments with her mother, maybe. One of the real horrorshows before she had gone away to school (King S. Cujo. P. 39).

6. *Выделите в следующих контекстах маркеры интроспекции.*

1) Suddenly he knew that he was nearly frozen with terror; if he did not make his feet go now, they would become locked to the carpet and he would stay here, staring at the black hole in the center of the brass nozzle like a bird staring at a snake, he would stay here until his Daddy found him and then what would happen? (King S. The shining. P. 173)

2) He felt his smile slide away, melt, fold over, and down on itself like a tallow skin, like the stuff of a fantastic candle burning too long and now collapsing and now blown out (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 9).

3) "Who will guard the guards?" she said to herself. Quis custodiet ipsos custodes. The words kept circling in her head. Susan forced them from her mind (Brown D. Digital Fortress. P. 179).

4) There was a moment then. Some space of time. In it, Charity felt her heart fill with a joy so fierce and complete that she knew there could never be any real question about what this trip had or had not cost her (King S. Cujo. P. 138).

5) Her thoughts tumbled wildly. Scenes out of her past zipped through the foreground of her mind like a film of a parade which had been speeded up until the marching bands and horseback riders and baton twirlers seem to be fleeing the scene of some weird crime (King S. Cujo. P. 217).

6) Now, in the dim, shifting light of the train, Gabrielle felt like she was enduring some kind of hallucinogenic drug trip. Muted lights whipped by overhead like slow motion discotheque strobes. The ponderous tunnel rose on all sides like a deepening canyon (Brown D. Deception Point. P. 235–236).

7) As they moved farther away from the habisphere, Tolland felt a growing uneasiness. In his inflated suit, although warm, he felt like some kind of uncoordinated space traveler trekking across a distant planet. The moon had disappeared behind thick, billowing storm clouds, plunging the ice sheet into an impenetrable blackness (Brown D. Deception Point. P. 218).

8) A divorce! Thus close, the word was paralyzing, so utterly at variance with all the principles that had hitherto guided his life. Its lack of compromise appalled him; he felt like the captain of a ship, going to the side of his vessel, and with his own hands throwing over the most precious of his bales. The jettisoning of his property with his own hand seemed uncanny to Soames (Galsworthy J. The Man of Property. P. 299).

9) She had looked forward to this evening with keen delight... She had expected reward for her subterfuge, planned for her lover's sake; she had expected it to break up the thick chilly cloud, and make the relations between them... sunny and simple again as they had been before the winter (Galsworthy J. The Man of Property. P. 125).

10) He had never, till those last few weeks, had this curious feeling of being with one half of him eagerly borne along in the stream of life, and with the other half left on the bank, watching that helpless progress (Galsworthy J. The Man of Property. P. 376).

11) His make-believe game collapsed around him and he was suddenly aware that he felt closed in and extremely nervous in this tight ring of cement (King S. The shining. P. 285).

12) As Rachel approached the dramatic press area, she imagined the impending announcement and couldn't help but wonder if her father really deserved the presidential steamroller that was about to blindside him, crushing his campaign in a single blow (Brown D. Deception Point. P. 179).

7. Разделите следующие контексты на проспективные и ретроспективные. Какие языковые средства указывают на отнесение действия к прошлому или будущему? Присутствует ли в данных контекстах интроспекция? Аргументируйте свою точку зрения.

1) At this precise instant, he thought he had never felt quite so miserable in his entire life. His mind and body together made up a large-writ scripture of pain. His head ached terribly, the sick throb of a hangover (King S. The Shining. P. 378).

2) Faber's would be the place where he might refuel his fast draining belief in his own ability to survive (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 94).

3) She thought of all the reasons why she should not see Adam. Nothing good could possibly come out of it, and it could lead to a tremendous amount of harm (Sheldon S. Rage of Angels. P. 390).

4) It was not a new thought, not by now, because the last three hours had been the longest three of her whole life. She had heard the knowledge in his voice when he called to say he would be home late (King S. Cujo. P. 87).

5) And all along she had thought that things would begin to smooth out (King S. *Cujo*. P. 44).

6) She had looked forward to this evening with keen delight... She had expected reward for her subterfuge, planned for her lover's sake; she had expected it to break up the thick chilly cloud, and make the relations between them... sunny and simple again as they had been before the winter (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 125).

7) And he didn't know the right words to express the creeping, lassitudinous sense of terror he had felt when he heard the dead aspen leaves begin to crackle furtively down there in the cold darkness (King S. *The shining*. P. 292).

8) She looked out the window and saw that the sun was getting ready to go down. A superstitious dread settled into her at the thought. She remembered the childhood games of hide-and-seek that had always ended when the shadows joined each other and grew into purple lagoons, that mystic call drifting through the suburban streets of her childhood, talismanic and distant, the high voice of a child announcing suppers that were ready, doors ready to be shut against the night... (King S. *Cujo*. P. 162).

9) The old past – the poignant, suffering, passionate, wonderful past, that no money could buy, that nothing could restore in all its burning sweetness – had come back before him (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 276).

10) In truth, a great change had come over him with regard to her, and he was developing the dream of a future lit by her filial presence, as though that way alone could happiness lie (Hardy T. *The Mayor of Casterbridge*. P. 281).

11) I was thinking back to the conversation I'd had with him, remembering the underhum on the phone line, the characteristic underhum I remembered from all my previous summers at Sarah Laughs (King S. *Bag of Bones*. P. 171).

12) The scenes of his first acquaintance with Farfrae rushed back upon him – that time when the curious mixture of romance and thrift in the young man's composition so commanded his heart that Farfrae could play upon him as on an instrument (Hardy T. *The Mayor of Casterbridge*. P. 265).

13) He threw himself into a chair and began to think. Suddenly there flashed across his mind what he had said in Basil Hallward's studio the day the picture had been finished. Yes, he remembered it perfectly (Wilde O. *The Picture of Dorian Gray*. P. 77).

14) The nurse hurried out of the room. Jennifer lay there, her mind blank, willing herself not to think. But the memories began to return, unbidden, and there was nowhere to hide from them, nowhere to escape to. Jennifer realized that she had been trying to commit suicide without actually having the courage to do it. She simply had wanted to die and was willing it to happen (Sheldon S. *Rage of Angels*. P. 428).

15) The vicious cruelty that marred the fine lines of the mouth had, no doubt appeared at the very moment that the girl had drunk the poison, whatever it was. Or was it indifferent to results? Did it merely take cognizance of what passed within the soul? He wondered, and hoped that some day he would see the

change taking place before his very eyes, shuddering as he hoped (Wilde O. The Picture of Dorian Gray. P. 88).

16) He stayed a long time without moving, living over again those days when he, too had sat long hours watching the clock, waiting for the minutes to pass – long hours full of the torments of uncertainty, and of a fierce, sweet aching; and the slow, delicious agony of that season came back to him with its old poignancy (Galsworthy J. The Man of Property. P. 214).

ГЛАВА 5

ФУНКЦИИ ИНТРОСПЕКЦИИ ПЕРСОНАЖА В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

Проведенный анализ языкового материала показал, что интроспективные контексты выполняют в тексте англоязычной художественной прозы две основные функции – функцию характеристики персонажа художественного произведения и функцию фиксации персонажем впечатлений от окружающей действительности. Обобщенный характер каждой из этих двух функций позволяет выделить их более частные разновидности.

В рамках функции характеристики персонажа выделяется функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа, функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа и функция экспликации мотивации действий персонажа.

Функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа обеспечивает описание процесса мыслительной деятельности персонажа, что позволяет читателю следить за ходом его мыслей, оценивать правильность его умозаключений, а также прогнозировать важность того или иного воспоминания, мысли, устремления для дальнейшего развития сюжета.

...a memory of an old dream slipped across my mind much as that queer draft had slipped across my face. Then it was gone (S. King).

...part of him was still in another city, far removed. He waited for his mind to rush home – it must be here to answer questions, act sane, be polite (R. Bradbury)

Функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа направлена на воссоздание эмоций, которые испытывает персонаж. Подобная реконструкция эмоционального состояния необходима потому, что эта информация позволяет читателю лучше понять происходящее, сформировать его полную картину. Например, информация, представленная в следующем контексте, позволяет читателю оценить всю глубину чувств персонажа.

She could not remember when she had last been so angry, so furious that her stomach had tied itself in a gripping, groaning knot (S. King).

The long-suppressed irritation and antagonism towards this young fellow, whose affairs were beginning to intrude upon his own, burst from him (Galsworthy).

Функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа тесно связана с функцией экспликации мотивации действий персонажа. Эмоциональная реакция персонажа на окружающих его людей и происходящие события, представленная читателю через интроспективные контексты, позволяет косвенным образом объяснить его дальнейшие поступки.

God, she's thin, I thought. She's nothing but a bag of –

A shudder twisted through me at that. It was a strong one, as if someone were spinning a wire in my flesh. I didn't want her to notice it – what a way to

start a summer day, by revolting a guy so badly that he stood there shaking and grimacing in front of you – so I raised my hand and waved (S. King).

Интроспективные контексты могут полностью раскрывать мотивы, которыми руководствуется персонаж в своих действиях. Например, в следующем контексте персонаж раскрывает мотивы совершенного им убийства:

Montag saw the surprise there and himself glanced to his hands to see what new thing they have done. Thinking back later he could never decide whether the hand or Beatty's reaction to the hands gave him the final push toward murder. The last rolling thunder of the avalanche stoned him about his ears, not touching him (R. Bradbury)

Функция фиксации персонажем впечатлений от окружающей действительности также представлена несколькими более частными случаями в зависимости от того, какие именно впечатления обдумывает персонаж.

Интроспективные контексты воссоздают:

– Впечатление персонажа от окружающих его людей, например:

What incredible power of identification the girl had, she was like the eager watcher of a marionette show, anticipating each flicker of an eyelid, each gesture of his hand, each flick of a finger, the moment before it began (R. Bradbury).

– Впечатление персонажа от событий окружающей персонажа действительности (фикциональная реальность), например:

Lavinia heard the old women's door bang and lock, and she drifted on, feeling the warm breath of summer night shimmering off the oven-baked sidewalks. It was like walking on a hard crust of freshly warmed bread. The heat pulsed under your dress, along your legs, with a stealthy and not unpleasant sense of invasion (R. Bradbury).

– Впечатление персонажа от воспоминаний, снов и других событий виртуальной реальности, например:

A superstitious dread settled into her at the thought. She remembered the childhood games of hide-and-peek that had always ended when the shadows joined each other and grew into purple lagoons, that mystic call drifting through the suburban streets of her childhood, talismanic and distant, the high voice of a child announcing suppers that were ready, doors ready to be shut against the night... (S. King).

Обращение к интроспекции играет важную роль в раскрытии основной идеи произведения художественной прозы. Как было показано выше, интроспекция персонажа выполняет разные функции, что позволяет читателю глубже проникнуть в авторский замысел.

Необходимо остановиться еще на одном аспекте реализации интроспекции персонажа в тексте англоязычного произведения художественной прозы. Речь идет об эффекте сопереживания, который обычно возникает, когда читатель вместе с автором проникает в мир мыслей, чувств и ощущений персонажа. С одной стороны, реализация персонажной интроспек-

ции в художественной прозе делает читателя «соавтором» писателя, читатель становится таким же «могущественным» как автор текста, поскольку он получает возможность «увидеть» то, что в реальной жизни люди тщательно скрывают – чувства персонажа, прямые оценки окружающих людей, мотивацию действий и т.д. С другой стороны, погружаясь в этот невидимый мир, читатель становится ближе персонажу, начинает лучше понимать его и в результате – определенным образом сочувствовать ему.

Сочувствие персонажу, возникающее благодаря персонажной интроспекции, может вступать в некоторое противоречие с тем, что хочет показать писатель.

Рассмотрим для примера первую часть «Саги о Форсайтах» – «Собственник» Дж. Голсуорси. Как известно, образ Ирэн был навеян образом жены Дж. Голсуорси, горячо им любимой, и был задуман как воплощение всего прекрасного. Напротив, описывая Сомса, Дж. Голсуорси стремился изобразить бездушного человека, для которого материальные ценности важнее духовных, который даже свою жену считает собственностью (*Her power of attraction he regarded as part of her value as his property*). Но чем дальше мы продвигаемся по страницам романа, тем больше читатель начинает сочувствовать и симпатизировать Сомсу, который тщетно пытается завоевать уважение и любовь своей красавицы-жены. Ирэн же постепенно начинает восприниматься как бездушный и безучастный ко всему человек. На наш взгляд, подобную расстановку акцентов можно объяснить тем, что большинство событий передаются через интроспекцию Сомса. Читателю становятся доступны его мысли, чувства, переживания, душевные терзания, в то время как мысли Ирэн всегда остаются неведомыми читателю.

На протяжении всего романа читатель видит Ирэн «со стороны», автор описывает ее внешность, действия, но не ее внутренний мир:

(1) A tall woman with a beautiful figure, which some member of the family had once compared to a heathen goddess, stood looking at these two with a shadowy smile.

Her hands, gloved in French grey, were crossed one over the other, her grave, charming face held to one side, and the eyes of all men near were fastened on it. Her figure swayed, so balanced that the very air seemed to set it moving. There was warmth, but little colour, in her cheeks; her large dark eyes were soft. But it was her lips – asking a question, giving an answer, with that shadowy smile – that men looked; they were sensitive lips, sensuous and sweet, and through them seemed to come warmth and perfume like the warmth and perfume of a flower (*Galsworthy J. The Man of Property. P. 14–15*).

Как мы можем видеть из контекста (1), Ирэн является женщиной необычайной красоты, что вызывает восхищение окружающих ее людей. Но мы не можем судить о ее внутреннем мире, о ее отношении к тому, что происходит вокруг. Чувства и ощущения Ирэн скрыты от глаз окружающих, ее

характер всегда раскрывается через восприятие других персонажей. Например:

(2) They had not gone four miles before Swithin received the impression that Irene liked driving with him. Her face was so soft behind that white veil, and her dark eyes shone so in the spring light, that whenever he spoke she raised them to him and smiled (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 132).

В контексте (2), как мы видим, поездка за город описывается с точки зрения Суизина. Отношение самой Ирэн к путешествию так и остается невыраженным.

В большинстве случаев Ирэн описывается такой, какой видит ее Сомс, который прилагает огромные усилия, чтобы понять загадочную душу своей жены. Он старается всегда держать ее в поле зрения, наблюдать изменения ее настроения, стремится уловить ход ее мыслей:

(3) She had not looked at him once they sat down; and he wondered what on earth she had been thinking about all the time. It was hard, when a man worked as he did, making money for her – yes, and with an ache in his heart – that she should sit there, looking – looking as if she saw the walls of the room closing in. It was enough to make a man get up and leave the table (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 71).

(4) Her eyes met his, and he looked away. He neither believed nor disbelieved her, but he knew that he had made a mistake in asking; he never had known, never would know, what she was thinking. The sight of her inscrutable face, the thought of all the hundreds of evenings he had seen her sitting there like that soft and passive, but so unreadable, unknown, enraged him beyond measure (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 240).

Из контекста романа становится понятным, что Сомс противен Ирэн, она с трудом выносит его, предпочитает хранить молчание в его присутствии и вообще всячески избегает его общества. Но причины подобной неприязни остаются скрытыми от читателя, так как интроспекция Ирэн в романе отсутствует, читатель не знает, что чувствует Ирэн и, соответственно, не всегда может ей сочувствовать. Эмоции отражаются в основном в интроспекции Сомса. В следующих контекстах наиболее ярко представлено отношение Сомса к поведению своей жены:

(5) ...the extraordinary unreasonableness of her disaffection struck him with increased force (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 55).

(6) He had expected the cry of dismay; the silence with which his pronouncement was received alarmed him (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 74).

(7) Irene looked at him, without reply, put the finishing touch to her dress and went downstairs.

He could not make her out about this house. She had said nothing against it, and, as far as Bosinney was concerned, seemed friendly enough (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 98).

(8) Seizing that moving wrist, he pressed his lips to the flesh of her arm. And she had shuddered – to this day he had not forgotten that shudder – nor the look so passionately averse she had given him (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 118).

Как мы можем видеть, действия Ирэн не содержат мотивации, чувство неприязни и равнодушия по отношению к Сомсу ничем не объясняется. Таким образом создается ощущение, что Ирэн не способна чувствовать, в то время как Сомс, мучимый ревностью, гневом, вызывает симпатию и сочувствие:

(9) The smouldering jealousy and suspicion of months blazed up within him. He would put an end to that sort of thing once and for all; he would not have her drag his name in the dirt! (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 299).

(10) And the slow sulk anger Soames had felt all the afternoon burned the brighter within him (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 120).

(11) Her silver-mounted brushes smelt faintly of the perfumed lotion she used for her hair; and at this scent the burning sickness of his jealousy seized him again (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 301).

Подобные погружения во внутренний мир объясняют действия и поступки Сомса. Перед нами уже не циничный собственник, а глубоко раненый и уязвленный человек, который не может понять, почему его так ненавидят, и старается побороть в себе разрывающую душу обиду.

Можно было бы полагать, что ненависть к Сомсу настолько переполняет Ирэн, что по отношению к нему все остальные ее чувства «умирают». Но интроспекция Ирэн отсутствует и тогда, когда речь может идти о положительных эмоциях и о любви Ирэн.

Даже отношения Ирэн с Босини описываются как бы со стороны, через призму восприятия других персонажей, в частности, самого Сомса:

(12) Presently, within a yard of the dark balcony, his wife and Bosinney passed. He caught the perfume of the gardenias that she wore, saw the rise and fall of her bosom, the languor in her eyes, her parted lips, and a look on her face that he did not know (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 193).

(13) Then her charming face grew eager, and, glancing round, with almost a lover's jealousy, young Jolyon saw Bosinney striding across the grass.

Curiously he watched the meeting, the look in their eyes, the long clasp of their hands. They sat down close together, linked for all their outward discretion. He heard the rapid murmur of their talk; but what they said he could not touch (Galsworthy J. *The Man of Property*. P. 266).

По контекстам (12) и (13) становится понятным, что мы можем наблюдать лишь внешние проявления взаимоотношений. Чувства Ирэн остаются скрытыми от окружающих. Ее реакция на смерть Босини также описывается через восприятие других персонажей:

(14) Then he caught sight of her face, so white and motionless that it seemed as though the blood must have stopped flowing in her veins; and her

eyes, that looked enormous, like the great, wide, startled brown eyes of an owl (Galsworthy J. The Man of Property. P. 327).

(15) There in the drawing-room doorway stood Irene, her eyes were wild and eager, her lips were parted, her hands outstretched. In the sight of both men that light vanished from her face; her hands dropped to her sides; she stood like stone (Galsworthy J. The Man of Property. P. 330).

Душевное состояние Ирэн описывается через внешние физические проявления, фиксируемые другими персонажами. О ее истинных чувствах мы можем только догадываться. Читателю трудно симпатизировать персонажу, чьи чувства и эмоции остаются скрытыми от него. Сомс предстает гораздо более понятным – уязвленным и подавленным. Понимание рождает сочувствие и сопереживание. Читатель следит за чувствами Сомса, воспринимает его мысли и, так же, как Сомс, начинает недоумевать, почему Сомс, несмотря на все свои старания, так и остался непонятым, непризнанным и брошенным.

Можно полагать, что если бы у читателя была та же возможность проникнуть во внутренний мир Ирэн, он начал бы сочувствовать ей, а не Сомсу, но такой возможности у читателя нет.

Эффект сочувствия и сопереживания, возникающий при реализации персонажной интроспекции в тексте англоязычной художественной прозы, нуждается в дальнейшем изучении. В рамках нашего учебного пособия мы лишь стремились показать, что такой эффект существует и может оказывать значительное влияние на полноту декодирования информации, передаваемой текстом.

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы основные функции интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы?
2. Какова роль функции репрезентации мыслительной деятельности персонажа?
3. Приведите пример проявления функции репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа.
4. Влияет ли интроспекция на идею художественного произведения?
5. Влияет ли интроспекция на отношение читателя к героям художественного произведения?

Практические задания

1. *Определите, какие функции интроспекции передаются следующими контекстами (в рамках функции характеристики персонажа).*

(1) He had been dumping a change of clothes into an overnight bag when the *thought came to him, freezing him with the power of the memory as it always did when he thought of it. He tried to think of it as seldom as possible* (King S. The Shining. P. 317).

(2) At long last Vic saw that scared, vague expression go out of his partner's eyes. A sudden sharpening happened in Roger's face, and the scared expression was replaced by a slightly mad one. Roger began to grin. *Vic was so relieved to see that grin that he forgot about Donna and what had happened with her for the first time since he had gotten Kemp's note. The job took over completely, and it was only later that he would wonder, slightly dumbfounded, how long it had been since he had felt that pure, trippy, wonderful feeling of being fully involved with something he was good at* (King S. *Cujo*. P. 157).

(3) "They lie", Danny said again. *Something had gone through his mind, flashing like a meteor, too quick, too bright to catch and hold. Only the tail of the thought remained* (King S. *The Shining*. P. 427).

(4) *Why had he yelled at the boy like that? It was perfectly normal for him to stutter a little. He had been coming out of a daze or some weird kind of trance, and stuttering was perfectly normal under those circumstances. Perfectly, and he hadn't said timer at all. It had been something else, nonsense, gibberish* (King S. *The Shining*. P.129).

(5) The object was covered with a grey plastic hood. I reached out to touch it, and my hand faltered an inch or two short as *a memory of an old dream slipped across my mind much as that queer draft had slipped across my face. Then it was gone, and I pulled the plastic cover off. Underneath it was my old green IBM Selectric, which I hadn't seen or thought of in years* (King S. *Bag of Bones*. P. 129).

(6) We got through it – the afternoon and evening viewings on Tuesday, the funeral service on Wednesday morning, then the little pray-over at Fairlawn Cemetery. *What I remember most was thinking how hot it was, how lost I felt without having Jo to talk to, and that I wished I had bought a new pair of shoes. Jo would have pestered me to death about the ones I was wearing, if she had been there* (King S. *Bag of Bones*. P. 9).

(7) Ludlow lay under the comforter looking at the scrapbooks of his life, *his mind enlivened by a mild fever* (Harrison J. *Legends of the Fall*. P. 200).

(8) *He was lost in his thoughts when the telephone rang* (Fleming I. *Casino Royal*. P. 26).

(9) *I was faintly aware of some tourist walking from his Volvo to the store and looking at us curiously, and when I replayed the scene in my mind later on, I realized we must have looked like guys on the verge of a fistfight. I remember that I felt like crying out of sadness and bewilderment and incompletely defined sense of betrayal, but I also remember being furious with this lanky old man – him in his shining-clean cotton undershirt and his mouthful of false teeth. So maybe we were close to fighting, and I just didn't know it at the time* (King S. *Bag of Bones*. P. 280–281).

(10) He twitched the safety catch on the flame-thrower. Beatty glanced instantly at Montag's fingers and his eyes widened the faintest bit. *Montag saw the surprise there and himself glanced to his hands to see what new thing they have done. Thinking back later he could never decide whether the hand or Beatty's*

reaction to the hands gave him the final push toward murder. The last rolling thunder of the avalanche stoned him about his ears, not touching him (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 89).

(11) His lips were heavy and would not move. *His thoughts were heavy and barely ticked like seed pellets falling in an hourglass slow one by falling one* (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 249).

(12) Douglas watched them (the fireflies) go. *They departed like the pale fragments of a final twilight in the history of a dying world. They went like the few remaining shreds of warm hope from his hand. They left his face and his body to darkness. They left him empty as the Mason jar...* (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 219).

(13) *What had followed that interview in Crommert's office had been the darkest, most dreadful night of his life. The wanting, the needing to get drunk had never been so bad. His hands shook. He knocked things over. And he kept wanting to take it out on Wendy and Danny. His temper was like a vicious animal on a frayed leash. He had left the house in terror that he might strike them. Had ended up outside a bar, and the only thing that had kept him from going in was the knowledge that if he did, Wendy would leave him at last, and take Danny with her. He would be dead from the day they left* (King S. The Shining. P. 37).

(14) *The long-suppressed irritation and antagonism towards this young fellow, whose affairs were beginning to intrude upon his own, burst from him* (Galsworthy J. The Man of Property. P. 165).

(15) June was abandoned, and for the sake of that fellow's son! *He felt it was true, and hardened himself to treat it as if it were not; but the pain he hid beneath his resolution began slowly, surely to vent itself in a blind resentment against James and his son* (Galsworthy J. The Man of Property. P. 186).

(16) *He searched his mind in vain for a clue* (Fleming I. Casino Royal. P. 30).

(17) She stopped, she froze, she clung to the wooden banister. *Her heart exploded in her. The sound of the terrified beating filled the universe* (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 202).

(18) The shock of a simple rap on a door was such that *part of him was still in another city, far removed. He waited for his mind to rush home – it must be here to answer questions, act sane, be polite* (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 152).

(19) He had been beaten far past any thought of vengeance. *He saw his beating as a long thread that led back from the immediate present, from this room almost to his birth. Rather than the obvious balm of the amnesia, his mind owned a new strangeness in which he could remember pointillistically everything along the thread up to the unbearable present* (Harrison J. Legends of the Fall. P. 13).

(20) He slipped his brittle ivory legs down from the bed, marveling at their desiccation. *They seemed to be things which had been fastened to his body while he slept one night, while his younger legs were taken off and burned in the cellar furnace. Over the years they had destroyed all of him, removing hands, arms and*

legs and leaving him with substitutes as delicate and useless as chess pieces. And now they were tampering with something more intangible – the memory; they were trying to cut the wires which led back into another year (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 154).

2. Определите функции интроспекции в следующих контекстах (в рамках функции фиксации впечатлений).

(1) *...What incredible power of identification the girl had, she was like the eager watcher of a marionette show, anticipating each flicker of an eyelid, each gesture of his hand, each flick of a finger, the moment before it began. How long had they walked together? Three minutes? Five? Yet how large that time seemed now. How immense a figure she was on the stage before him; what a shadow she threw on the wall with her slender body! He felt that if his eyes itched, she might blink. And if the muscles of his jaws stretched imperceptibly, she would yawn long before he would (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 8).*

(2) *And looking at one single label on a jar, he felt himself gone round the calendar to that private day this summer when he had looked at the circling world and found himself at its centre (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 263).*

(3) *He looked at his wrist watch and felt his heart beat slowly, saw the second hand of the watch moving with no speed at all, saw the calendar frozen there with its one day seeming for ever, the sun nailed to the sky with no motion towards sunset whatever (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 179).*

(4) *He had to get away from these other boys because they weren't thinking about death, they just laughed and yelled at the dead man as if he still lived. Douglas and the dead man were on a boat pulling away, with all the others left behind on the bright shore, running, jumping, hilarious with motion, not knowing that the boat, the dead man and Douglas were going, going and now gone into darkness (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 221).*

(5) *The faces of those enameled creatures meant nothing to him, though he talked to them and stood in that church for a long time, trying to be of that religion, trying to know what that religion was, trying to get enough of the raw incense and special dust of the place into his lungs and thus into his blood to feel touched and concerned by the meaning of the colourful men and women with the porcelain eyes and the blood-ruby lips. But there was nothing, nothing; it was a stroll through another store, and his currency strange and unusable there, and his passion cold, even when he touched the wood and plaster and clay (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 72).*

(6) *It was this fear that had kept him silent. A year older, he was quite sure that his daddy and mommy wouldn't let him be taken away for thinking a fire hose was a snake, his rational mind was sure of that, but still, when he thought of telling them, that old memory rose up like a stone filling his mouth and blocking words (King S. The Shining. P. 196).*

(7) *He had told them everything except what had happened to him when the snow had blocked the end of the concrete ring. He couldn't bring himself to repeat that. And he didn't know the right words to express the creeping, lassitudinous*

sense of terror he had felt when he heard the dead aspen leaves begin to crackle furtively down there in the cold darkness (King S. The Shining. P. 292).

(8) *I cried because I suddenly realized that I had been walking a white line ever since Jo died, walking straight down the middle of the road. By some miracle, I had been carried out of harm's way. I had no idea who had done the carrying, but that was all right – it was a question that could wait for another day (King S. Bag of Bones. P. 237).*

(9) *It was mid-September, most of the summer people were gone, and the crying of the loons on the lake sounded inexpressibly lovely. The sun was going down, and the lake itself had become a still and heatless plate of fire. This is one of the most vivid memories I have, so clear I sometimes feel I could step right into it and live it all again. What things, if any would I do differently? I sometimes wonder about that (King S. Bag of Bones. P. 21).*

(10) *He saw himself in her eyes, suspended in two shining drops of bright water, himself dark and tiny, in fine detail, the lines about his mouth, everything there, as if her eyes were two miraculous bits of violet amber that might capture and hold him intact. Her face, turned to him now, was fragile milk crystal with a soft and constant light in it (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 6).*

(11) *Lavinia heard the old women's door bang and lock, and she drifted on, feeling the warm breath of summer night shimmering off the oven-baked sidewalks. It was like walking on a hard crust of freshly warmed bread. The heat pulsed under your dress, along your legs, with a stealthy and not unpleasant sense of invasion (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 185).*

(12) *Jennifer was unable to enjoy the show. The sight of Michael Moretti had brought back a flood of fiercely humiliating memories. Jennifer asked Ken to take her home after the first act (Sheldon S. Rage of Angels. P. 150).*

(13) *One time, when he was a child, in a power-failure, his mother had found and lit a last candle and there had been a brief hour of rediscovery, of such illumination that space lost its vast dimensions and drew comfortably around them, and they, mother and son, alone, transformed, hoping that the power might not come on again too soon... (Bradbury R. Fahrenheit 451. P. 6).*

(14) *Eyes shut to let his nose wander, he snuffed deeply. He moved in the hell-fire steams and sudden baking-powder flurries of snow in this miraculous climate where Grandma, with the look of the Indies in her eyes and the flesh of two firm, warm hens in her bodice, Grandma of the thousand arms, shook, basted, whipped, beat, minced, diced, peeled, wrapped, salted, stirred (Bradbury R. Dandelion Wine. P. 262).*

(15) *She looked out the window and saw that the sun was getting ready to go down. A superstitious dread settled into her at the thought. She remembered the childhood games of hide-and-peek that had always ended when the shadows joined each other and grew into purple lagoons, that mystic call drifting through the suburban streets of her childhood, talismanic and distant, the high voice of a child announcing suppers that were ready, doors ready to be shut against the night... (King S. Cujo. P.162).*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, анализ дискурса невозможен без учета того, кто в тот или иной момент времени обращается к читателю – автор-повествователь, ведущий повествование от первого лица, автор-повествователь, выступающий в качестве стороннего наблюдателя или один из персонажей художественного произведения.

Обучение студентов анализу и интерпретации текста необходимо проводить в рамках изучения категорий текста и, в частности, категорий персонажа и автора художественного произведения, правильное разграничение которых способствует адекватности и полноте анализа смысловой структуры художественного текста.

Соответственно, необходимо учитывать, что эти категории связаны с временными и пространственными характеристиками, описывающими художественную реальность. Как показывает изучение научной литературы, в настоящее время представление об относительной однородности художественного пространства и времени меняется, уступая место представлению о множественности форм художественной реальности.

В этом плане принципиально важное значение имеет система маркеров, указывающих на присутствие автора или персонажа. Если с голосом автора все более или менее очевидно (использование формы 1-го лица ед. числа), то формы присутствия персонажа гораздо более разнообразны. Так, выделяются следующие маркеры интроспекции персонажа англоязычного художественного произведения:

– лексические и фразеологические языковые средства, обозначающие мыслительную деятельность: глаголы мыслительной деятельности (*think, realize*) и физического восприятия (*hear, see*), такие существительные как *head, mind*, как обозначения пространства, где осуществляется мыслительная деятельность. Практически четверть маркеров-указаний на мыслительную деятельность представлена глаголом *think*, далее следуют глаголы *wonder* и *realize*, каждый из которых встречается в 13 % контекстов, на глаголы *believe, hear, see* приходится по 8 %. Наименее частотными глаголами являются *know, expect, decide, imagine*. На остальные глаголы мыслительной деятельности приходится 15 %;

– глаголы чувственного восприятия и указания на эмоции;

– соматизмы и обозначения внутренних органов человека;

– концептуальные метафоры «человек – контейнер», «эмоции – субстанция, заполняющая контейнер»;

– стилистические приемы, позволяющие в образной форме представить внутреннее состояние персонажа. Наиболее часто (около 30 % проанализированных нами контекстов) употребляются сравнения, далее по частотности употребления следуют эпитеты (20 %) и метафоры (20 %) Относительно редко встречаются такие стилистические приемы, как олицетворение, повтор, гипербола, зевгма, оксюморон.

Кроме того, необходимо учитывать, что интроспективные контексты выполняют в тексте англоязычной художественной прозы две основные функции – функцию характеристики персонажа художественного произведения и функцию фиксации персонажем впечатлений от окружающей действительности. Обобщенный характер каждой из этих двух функций позволяет выделить их более частные разновидности.

В рамках функции характеристики персонажа выделяются функции репрезентации мыслительной деятельности персонажа, репрезентации его внутреннего эмоционального состояния и экспликации мотивации действий.

Функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа обеспечивает описание процесса мыслительной деятельности, что позволяет читателю следить за ходом его мыслей, оценивать правильность его умозаключений, а также прогнозировать важность того или иного воспоминания, мысли, устремления для дальнейшего развития сюжета.

Функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа направлена на воссоздание эмоций, которые он испытывает. Эта функция тесно связана с функцией экспликации мотивации действий персонажа. Эмоциональная реакция персонажа на окружающих его людей и происходящие события, представленная читателю через интроспективные контексты, позволяет косвенным образом объяснить его дальнейшие поступки.

Функция фиксации персонажем впечатлений от окружающей действительности также представлена несколькими более частными случаями в зависимости от того, какие именно впечатления он обдумывает. Интроспективные контексты воссоздают впечатление персонажа от окружающих его людей, событий окружающей действительности (фикциональная реальность), воспоминаний, снов и других событий виртуальной реальности.

Учет всех описанных выше факторов, которые были представлены в настоящем пособии как в виде теории, так и в качестве отдельных заданий для студентов, необходим для того, чтобы обучающиеся лучше понимали текст, глубже проникали в авторский замысел и могли более четко обосновать причины, по которым у них формируется определенное отношение к событиям, описанным в художественном произведении. Все это должно способствовать повышению качества преподавания иностранного языка и лучшему усвоению иноязычного языкового материала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акишина, А.А. Структура целого текста [Текст] / А.А. Акишина. – М. : Высш. шк. проф. движения им. Н.М. Шверника, 1979. – Вып. 1. – 88 с.
2. Акишина, А.А. Структура целого текста [Текст] / А.А. Акишина. – М. : Высш. шк. проф. движения им. Н.М. Шверника, 1979. – Вып. 2. – 80 с.
3. Алганаева, Н.А. Сопутствующий текст и способы его связи с основным текстом (на материале сносок к научным и художественным произведениям) [Текст] / Н.А. Алганаева // Категории текста. – М. : Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза, 1984. – С. 3–16.
4. Ананьев, Б.Г. Некоторые черты психологической структуры личности [Текст] / Б.Г. Ананьев // Психология индивидуальных различий. Тексты. – М., 1982. – С. 47–62.
5. Ананьева, Н.А. Информативность диалогического единства в тексте интервью [Текст] / Н.А. Ананьева // Информативность текста. – М. : Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза, 1986. – С. 56–65.
6. Антипова, Д.Д. Категории ретроспекции и проспекции в научном тексте (на материале английской лингвистической литературы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Д.Д. Антипова. – М., 1988. – 247 с.
7. Апресян, Ю.Д. Метафора в семантическом представлении эмоций [Текст] / Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1993. – № 3. – С. 27–35.
8. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования) [Текст] / И.В. Арнольд. – М. : Просвещение, 1990. – 300 с.
9. Арутюнова, Н.Д. Время: модели и метафоры [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Язык и время. – М. : Индрик, 1997. – С. 51–62.
10. Арутюнова, Н.Д. Метафора [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвист. энцикл. слов. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 296–297.
11. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 5–32.
12. Арутюнова, Н.Д. Номинация и текст [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Языковая номинация. Виды наименований. – М., 1977. – С. 227–357.
13. Арутюнова, Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт [Текст] / Н.Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 128 с.
14. Баженова, И.С. Обозначение эмоций в художественном тексте (прагматический аспект) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.С. Баженова. – М., 2004. – 48 с.
15. Бархударов, Л.С. Грамматика английского языка [Текст] / Л.С. Бархударов, Д.А. Штелинг. – М. : Высшая школа, 1973. – 423 с.
16. Баталова, Т.М. Соотношения предикативных и релятивных отрезков текста (на материале английской поэзии и прозы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Т.М. Баталова. – М. : МГПИИЯ, 1977. – 179 с.

17. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 500 с.
18. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 421 с.
19. Беляевская, Е.Г. Интроспекция как категория текста [Текст] / Е.Г. Беляевская // Вестн. МГЛУ. – М., 2004. – Вып. 496. – С. 23–32.
20. Беляевская, Е.Г. Понятие «когнитивная модель» в современной лингвистике (научно-аналитический обзор) [Текст] / Е.Г. Беляевская // Реферативный журнал ИНИОН РАН. Сер. 6. – М., 1996. – Вып. 2. – С. 10–28.
21. Беляевская, Е.Г. Семантическая структура слова в номинативном и коммуникативном аспектах (когнитивные основания формирования и функционирования семантической структуры слова) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Е.Г. Беляевская. – М., 1991. – 401 с.
22. Белянин, В.П. Психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В.П. Белянин. – М., 1992. – 40 с.
23. Березовская, О. Интроспекция как метод исследования ментальных процессов [Текст] / О. Березовская // АН СССР, Сиб. отд-ние, ин-т истории, филологии и философии. – Новосибирск : Инфопринт, 1991. – 13 с.
24. Близнюк, М.И. Конструктивные признаки несобственно-прямой речи в современной англоязычной прозе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.И. Близнюк. – М., 1989. – 16 с.
25. Бобылёва, Л.К. Очерки по языку английского романа XX века. Лингвостилистический анализ [Текст] / Л.К. Бобылёва. – Владивосток, 1984. – 161 с.
26. Болгарева, Н.А. Функциональные особенности политического дискурса (на материале фр. яз.) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Болгарева. – М., 1984. – 24 с.
27. Болдырева, С.И. Двухфокусный образный контекст в английской художественной прозе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.И. Болдырева. – М., 1980. – 24 с.
28. Большая российская энциклопедия [Текст] / отв. ред. С.Л. Кравец. – М. : БРЭ, 2004. – 1008 с.
29. Большая советская энциклопедия [Текст] / гл. ред. А.М. Прохоров. – М. : Советская энциклопедия, 1972. – Т. 10. – 591 с.
30. Большой энциклопедический словарь [Текст] / под ред. Д.И. Ушакова, В.И. Даля. – М. : Наука, 2000. – 1456 с.
31. Брускова, Н.В. Категории ретроспекции и проспекции в художественном тексте (на материале немецкого языка) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Брускова. – М., 1983. – 181 с.
32. Ваняшкин, С.Г. Речевая образность в английском газетном тексте (структурно-семантическая и функциональная характеристика) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / С.Г. Ваняшкин. – М., 1985. – 192 с.

33. Васильева, Л.В. Лингвостилистические особенности организации художественного пространства в тексте [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Васильева. – Одесса, 1990. – 16 с.
34. Виноградов, В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы [Текст] / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1976. – 511 с.
35. Виноградов, В.В. Проблемы русской стилистики [Текст] / В.В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1981. – 319 с.
36. Вит, Н.П. Языковые средства реализации точки зрения автора и персонажа в несобственно-авторском повествовании [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.П. Вит. – Одесса, 1984. – 162 с.
37. Витгенштейн, Л. Избранные работы [Текст] / Л. Витгенштейн. – М. : Территория будущего, 2005. – 436 с.
38. Вольф, Е.М. Функциональная семантика оценки [Текст] / Е.М. Вольф. – М. : Наука, 1985. – 229 с.
39. Гак, В.Г. Метафора: универсальное и специфическое [Текст] / В.Г. Гак // Метафора в языке и тексте. – М. : Наука, 1988. – С. 75–91.
40. Гак, В.Г. О семантической организации текста [Текст] / В.Г. Гак // Лингвистика текста : материалы науч. конф. – М., 1974. – Ч. 1. – С. 61–67.
41. Гак, В.Г. Пространство времени [Текст] / В.Г. Гак // Логический анализ языка. Язык и время. – М. : Индрик, 1997. – С. 122–131.
42. Гальперин, И.Р. Грамматические категории текста [Текст] / И.Р. Гальперин // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36. – № 6. – С. 522–539.
43. Гальперин, И.Р. Информативность единиц языка [Текст] / И.Р. Гальперин. – М. : Высшая школа, 1974. – 174 с.
44. Гальперин, И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте [Текст] / И.Р. Гальперин // Филологические науки. – 1980. – № 5. – С. 522–532.
45. Гальперин, И.Р. Сменность контекстно-вариативных форм членения [Текст] / И.Р. Гальперин // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. XI Виноградовские чтения. – М., 1982. – С. 18–28.
46. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 187 с.
47. Гей, Н.К. Художественный образ как категория поэтики [Текст] / Н.К. Гей // Контекст-1982 : лит.-теорет. исслед. – М. : Наука, 1983. – С. 68–98.
48. Гиппенрейтер, Ю.Б. Метод интроспекции и проблема самонаблюдения [Текст] / Ю.Б. Гиппенрейтер // Введение в общую психологию. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – С. 34–47.
49. Голосовкер, Я.Э. Логика мифа [Текст] / Я.Э. Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 217 с.
50. Гончарова, Е.А. Категории «автор – персонаж» и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста (на материале немецкоязычной прозы) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Е.А. Гончарова. – Л., 1989. – 514 с.

51. Гончарова, Е.А. Лингвостилистические средства создания образа персонажа в художественном тексте [Текст] / Е.А. Гончарова // Лингвостилистические исследования художественного текста / под ред. Н.П. Шишкина. – Л., 1983. – С. 85–98.
52. Городникова, Н.Д. Когнитивное моделирование при интерпретации художественного текста [Текст] : сб. науч. тр. / Н.Д. Городникова. – Тверь, 1991. – С. 5–21.
53. Грецова, И.Г. Лингвостилистический аспект обозначения лица в тексте (на материале английской художественной и публицистической прозы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / И.Г. Грецова. – М. : МГЛУ, 1992. – 167 с.
54. Григорьян, А.Р. Художественный стиль и структура художественного образа [Текст] / А.Р. Григорьян. – Ереван, 1974. – 306 с.
55. Гришина, О.Н. Когнитивно-стилистические аспекты исследования текста [Текст] / О.Н. Гришина // Вестн. МГЛУ.– М. : Сарма, 2004. – Вып. 496 : Стилистические аспекты языковой коммуникации. – С. 78–86.
56. Гришина, О.Н. Роль контекстно-вариативного членения текста в раскрытии глубины художественного образа [Текст] : сб. науч. тр. МГПИИЯ / О.Н. Гришина. – М., 1981. – Вып. 174. – С. 82–92.
57. Гришина, О.Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте (на материале английской и американской прозы XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / О.Н. Гришина. – М. : МГПИИЯ, 1982. – 177 с.
58. Декарт, Р. Сочинения [Текст] : в 2 т. / сост., ред., вступ. ст. В.В. Соколова ; пер. с лат. и фр. С.Ф. Васильева [и др.]. – М. : Мысль, 1989.
59. Демьянков, В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода [Текст] / В.З. Демьянков // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17–33.
60. Донскова, О.А. Средства выражения категории модальности в драматическом тексте (на материале англо-американской драмы XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / О.А. Донскова. – М. : МГПИИЯ, 1982. – 187 с.
61. Зарубина, Н.Д. Текст: лингвистический и методический аспекты [Текст] / Н.Д. Зарубина. – М. : Русский язык, 1981. – 111 с.
62. Звегинцев, В.А. Предложение и его отношение к языку и речи [Текст] / В.А. Звегинцев. – М. : Изд-во МГУ, 1976. – 305 с.
63. Змиевская, Н.А. Сопряженность текстовых категорий как принцип их функционирования [Текст] / Н.А. Змиевская // Категории текста / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза. – 1984. – Вып. 228. – С. 127–137.
64. Имплицитность в языке и речи [Текст] / отв. ред. Е.Г. Борисова, Ю.С. Мартемьянов. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 200 с.
65. Ионицэ, М.П. Глоссарий контекстуальных связей (на материале французского языка) [Текст] / М.П. Ионицэ. – Кишинев : Штиинца, 1981. – 94 с.

66. Ирисханова, К.М. Стилистический прием как культурная модель [Текст] / К.М. Ирисханова // Вестник МГЛУ. – М. : Сарма, 2004. – Вып. 496 : Стилистические аспекты языковой коммуникации. – С. 16–23.
67. Кандрашина, Е.Ю. Представление знаний о времени и пространстве в интеллектуальных системах [Текст] / Е.Ю. Кандрашина [и др.] ; под ред. Д.А. Поспелова. – М. : Наука, 1989. – 215 с.
68. Князев, Ю.П. Настоящее время: семантика и прагматика [Текст] / Ю.П. Князев // Логический анализ языка. Язык и время. – М. : Индрик, 1997. – С. 131–139.
69. Колшанский, Г.В. Текст как единица коммуникации [Текст] / Г.В. Колшанский // Проблемы общего и германского языкознания. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – С. 26–37.
70. Корман, Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов [Текст] / Б.О. Корман. – М., 1989. – 465 с.
71. Корсунцев, И.Г. Философия виртуальной реальности [Текст] / И.Г. Корсунцев // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н.А. Носова. – М. : ИПК госслужбы, 1997. – С. 37–56.
72. Кох, В.А. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа [Текст] / В.А. Кох // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. 8 : Лингвистика текста.– С. 149–171.
73. Кручинина, Л.И. Основные средства когезии английского научного текста [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Л.И. Кручинина. – М. : МГПИИЯ, 1982. – 197 с.
74. Кубрякова, Е.С. Виды пространств текста и дискурса [Текст] / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Категоризация мира: пространство и время : материалы науч. конф. / под ред. У.С. Кубряковой, О.В. Александровой. – М. : Диалог МГУ, 1997. – 305 с.
75. Кубрякова, Е.С. Вступительное слово [Текст] / Е.С. Кубрякова // Категоризация мира: пространство и время : материалы науч. конф. / под ред. У.С. Кубряковой, О.В. Александровой. – М. : Диалог МГУ, 1997. – 305 с.
76. Кузнецов, М.М. Виртуальная реальность: взгляд с точки зрения философа [Текст] / М.М. Кузнецов // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н.А. Носова. – М. : ИПК госслужбы, 1997. – С. 86–100.
77. Курьянова, И.С. Категория когезии в сопряженности с категорией информативности в художественном тексте [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / И.С. Курьянова. – М. : МГЛУ, 1991. – 269 с.
78. Левидов, А.М. Автор – образ – читатель [Текст] / А.М. Левидов. – Л., 1977. – 368 с.
79. Левковская, Н.А. Интегрирующие свойства проспекции в тексте автобиографии [Текст] : сб. науч. тр. / Н.А. Левковская. – М. : Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза, 1983. – Вып. 215. – С. 134–146.

80. Левковская, Н.А. Организующая роль ретроспекции в системе категорий текста мемуарной литературы [Текст] / Н.А. Левковская // Прагматика языка. – М. : Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза, 1985. – С. 81–90.
81. Липис, Г.В. Пространственная локализация высказывания в системе внутритекстовых связей (на материале пространственных атрибутов) [Текст] / Г.В. Липис // Лексико-семантические и прагматические особенности текста: методика обучения иностранным языкам. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. – С. 50–65.
82. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.Л. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
83. Логический анализ языка. Язык и время [Текст]. – М. : Индрик, 1997. – 352 с.
84. Локк, Дж. Опыт о человеческом разуме [Текст] / Дж. Локк ; под ред. И.С. Нарского. – М. : Соцэкгиз, 1960. – 734 с.
85. Лопатин, Л.Н. Метод самонаблюдения в психологии [Текст] / Л.Н. Лопатин // Вопросы философии и психологии. – М., 1902. – Кн. 62. – С. 1035–1051.
86. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 383 с.
87. Мазанова, Е.К. Пространство как элемент структуры художественного текста [Текст] / Е.К. Мазанова // Стилистические аспекты дискурса. – М. : МГЛУ, 2000. – Вып. 451. – С. 110–120.
88. Маслова, В.А. Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста [Текст] / В.А. Маслова. – Минск : Вышэйшая школа, 1997. – 156 с.
89. Матвеева, Н.И. Нарративная структура англоязычного художественного дискурса (на материале романов «потока сознания» начала XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.И. Матвеева. – М., 2003. – 192 с.
90. Мегентесов, С.А. Основные категории грамматики текста (по материалам лингвистической литературы) [Текст] : сб. науч. тр. МГПИИЯ / С.А. Мегентесов. – М., 1981. – Вып. 170. – С. 59–67.
91. Мейерович, А.В. Категория завершенности текста в функционально-стилистическом аспекте (на материале английской художественной и научной литературы XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.В. Мейерович. – М., 1987. – 217 с.
92. Миллер, Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры [Текст] / Дж. Миллер // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 236–283.
93. Морозова, Е.В. Грамматическая категория пространственно-временного континуума в художественном тексте [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Морозова. – М., 1984. – 184 с.

94. Мотрук, В.П. Категориальные признаки научного текста [Текст] / В.П. Мотрук // Вопросы романо-германской филологии : сб. науч. тр. МГПИИЯ. – М., 1978. – Вып. 148. – С. 106–126.
95. Наер, В.Л. Концептуальная и стилистическая метафора: общее и различное [Текст] / В.Л. Наер // Вестн. МГЛУ. – М., 2003. – Вып. 474. – С. 3–12.
96. Наер, В.Л. Фрейм как инструмент декодирования семантической и стилистической информации [Текст] : сб. науч. тр. МГЛУ / В.Л. Наер. – М., 1993. – Вып. 409. – С. 3–9.
97. Николаева, Т.М. Категориально-грамматическая цельность высказывания и его прагматический аспект [Текст] / Т.М. Николаева // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1981. – Т. 40. – № 1. – С. 27–37.
98. Николаева, Т.М. О функциональных категориях линейной грамматики [Текст] / Т.М. Николаева // Синтаксис текста. – М., 1979. – С. 37–48.
99. Новикова, М.Л. Структура и семантика метафоры как конструктивного компонента художественного текста [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.Л. Новикова. – М., 1983. – 17 с.
100. Ноздрин, Л.А. Взаимодействие грамматических категорий в художественном тексте [Текст] / Л.А. Ноздрин // Грамматика и речевая коммуникация. – М., 1992. – Вып. 404. – С. 78–87.
101. Ноздрин, Л.А. Взаимодействие грамматических категорий в художественном тексте (на материале немецкого языка) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Л.А. Ноздрин. – М., 1997. – 477 с.
102. Носов, Н.А. Виртуальная психология [Текст] / Н.А. Носов. – М. : Аграф, 2000. – 430 с.
103. Носов, Н.А. Виртуальная реальность. Virtual reality: Философские и психологические проблемы [Текст] / Н.А. Носов // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н.А. Носова. – М. : ИПК госслужбы, 1997. – 183 с.
104. Нурилин, Р.А. Виртуальность как основание бытия [Текст] / Р.А. Нурилин. – Казань : Изд-во КГУ, 2004. – 335 с.
105. Обаревич, Е.В. Когнитивный аспект английских предложений-высказываний, передающих ситуации эмоционального состояния [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Обаревич. – Тамбов, 2004. – 22 с.
106. Ольшанская, Н.Л. Стилистические особенности современного английского психологического романа [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.Л. Ольшанская. – Одесса, 1979. – 205 с.
107. Папина, А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории [Текст] / А.Ф. Папина. – М. : УРСС, 2002. – 368 с.
108. Петрова, Е.Г. Языковая природа стилистического приема «развернутая метафора» и его роль в создании целостности художественного текста [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Е.Г. Петрова. – М., 1982. – 25 с.
109. Петрожицкая, О.Н. Характер взаимодействия категорий текста в художественном произведении (на материале англо-американского рассказа)

[Текст] : дис. ... канд. филол. наук / О.Н. Петрожицкая. – М. : МГЛУ, 1991. – 239 с.

110. Пикуля, Т.Н. Философско-методологический анализ феномена виртуальной реальности [Текст] : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Т.Н. Пикуля. – Волгоград, 2004. – 22 с.

111. Прянишникова, А.Д. Партитурность текста и ее роль в художественном произведении (на материале английской прозы XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.Д. Прянишникова. – М., 1983. – 168 с.

112. Психологический словарь [Текст] / под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Педагогика-Пресс, 1996. – 440 с.

113. Псурцев, Д.В. Смыслоформирующий аспект образно-ассоциативных компонентов художественного текста (на материале англоязычной художественной литературы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Д.В. Псурцев. – М., 2001. – 187 с.

114. Розин, В.М. Виртуальная реальность как форма современного дискурса [Текст] / В.М. Розин // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н.А. Носова. – М. : ИПК госслужбы, 1997. – С. 56–65.

115. Руднев, В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста [Текст] / В. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 428 с.

116. Рябцева, Н.К. Аксиологические модели времени [Текст] / Н.К. Рябцева // Логический анализ языка. Язык и время. – М. : Индрик, 1997. – С. 78–96.

117. Рянская, Я.М. Проспекция как часть аспектуальности [Текст] / Я.М. Рянская // Филологические науки. – 2002. – № 4. – С. 86–92.

118. Салькова, М.А. Темпоральная репрезентация английского дискурса (на материале структур с придаточным временем) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.А. Салькова. – М., 1999. – 24 с.

119. Сандерс, К. Создание VRML-миров [Текст] / К. Сандерс ; пер. с англ. Эд Титтел [и др.]. – М. : Спаррк ; Киев : Изд. группа ВНУ, 1997. – 317 с.

120. Сахарова, Н.С. Развитие средств выражения проспективности в английском языке (новоанглийский период) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Сахарова. – М., 1988. – 216 с.

121. Селезнёва, С.Ю. Языковые средства и когнитивные модели описания внешности персонажей в англоязычной художественной прозе (на материале произведений английских и американских писателей XIX и XX вв.) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / С.Ю. Селезнёва. – М., 2001. – 299 с.

122. Семёнова, Н.Г. Пресуппозиция как способ связи между высказываниями (на материале английской художественной литературы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Семёнова. – М., 1985. – 164 с.

123. Сердобинцев, Н.Я. Текст и стиль [Текст] / Н.Я. Сердобинцев // НДВШ, филол. науки. – 1977. – № 6. – С. 42–51.

124. Сивохина, Н.Г. Морфолого-семантические средства выражения категорий времени и пространства и их стилистическая значимость в тексте

(на материале английской и американской художественной литературы XIX в.) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Сивохина. – М., 1982.

125. Словарь культуры XX века [Текст] / под ред. В.П. Руднева. – М. : Аграф, 1999. – 381 с.

126. Слюсарева, Н.А. Проблемы функциональной морфологии современного английского языка [Текст] / Н.А. Слюсарева. – М. : Наука, 1986. – 214 с.

127. Современный словарь-справочник по литературе [Текст] / под ред. С.И. Корнилова. – М. : АСТ : Олимп, 1999. – 560 с.

128. Сомова, Е.В. Лингвопоэтические средства выражения авторского отношения к персонажу (на материале английской художественной прозы) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Сомова. – М., 1989. – 24 с.

129. Сошальский, А.А. Взаимодействие экстра- и интралингвистических факторов в процессе реализации категории информации текста [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.А. Сошальский. – М. : МГЛУ, 1992. – 139 с.

130. Степаненко, П.А. Виртуальная реальность в структуре отношений человека и мира [Текст] : дис. ... канд. филос. наук / П.А. Степаненко. – Омск, 2006. – 147 с.

131. Стерледева, Т.Д. Мир человека в виртуальной реальности [Текст] / Т.Д. Стерледева. – Пермь : Изд-во Перм. гос. ун-та, 2003. – 343 с.

132. Тамарченко, Н.Д. Точка зрения [Текст] / Н.Д. Тамарченко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 425–432.

133. Таратута, Е.Е. Социальный смысл виртуальной реальности [Текст] : дис. ... канд. филос. наук / Е.Е. Таратута. – СПб., 2003. – 182 с.

134. Телия, В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция [Текст] / В.Н. Телия // Метафора в языке и тексте. – М. : Наука, 1988. – С. 26–52.

135. Телия, В.Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц [Текст] / В.Н. Телия // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. – М., 1991. – С. 36–67.

136. Теория метафоры [Текст] / сост. Н.Д. Арутюнова. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.

137. Теплов, Б.М. Об объективном методе в психологии [Текст] / Б.М. Теплов. – М., 1952. – 215 с.

138. Тер-Авакян, И.Р. Функциональная автосемантия единиц текста [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.Р. Тер-Авакян. – М., 1984. – 25 с.

139. Тикунова, С.Г. Взаимодействие структурных и содержательных характеристик художественного текста и его заглавия (на материале английского языка) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.Г. Тикунова. – М., 2004. – 24 с.

140. Титов, В. Игра в жизнь: Размышления о виртуальной реальности [Текст] / В. Титов. – М. : Изд-во Моск. подворья Троице-Сергиевой лавры, 1998. – 15 с.
141. Топоров, В.Н. Пространство и текст [Текст] / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т.В. Цивьян. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
142. Тураева, З.Я. Лингвистика текста [Текст] / З.Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
143. Тураева, З.Я. Текст как высшая коммуникативная единица и его категории [Текст] / З.Я. Тураева // Коммуникативные единицы языка : тез. докл. – М., 1984. – С. 122–125.
144. Турмачёва, Н.А. О типах формальных и логических связей в сверхфразовом единстве [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Турмачёва. – М. : МГПИИЯ, 1973.
145. Унайбаева, Р.А. Категория подтекста и способы его выявления (на материале англо-американской художественной прозы XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Р.А. Унайбаев. – М., 1980. – 201 с.
146. Успенский, Б.А. «Точка зрения» как проблема композиции [Текст] / Б.А. Успенский // Поэтика композиции. – М., 1970. – С. 9–18.
147. Успенский, Б.А. Семиотика искусства [Текст] / Б.А. Успенский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
148. Фёдорова, Л.Н. Категория ретроспекции в художественном тексте (на материале английского языка) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Л.Н. Фёдорова. – М., 1982. – 159 с.
149. Философский словарь [Текст] / под ред. И.Т. Фролова. – 6-е изд., перераб. и доп. – М. : Политиздат, 1991. – 560 с.
150. Философский энциклопедический словарь [Текст] / редкол.: С.С. Аверинцев [и др.]. – 2-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1989. – 815 с.
151. Фосслер, К. Грамматические и психологические формы в языке [Текст] / К. Фосслер // Проблемы литературной формы. – Л., 1928.
152. Фрумкина, Р.М. Концепт, категория, прототип [Текст] / Р.М. Фрумкина // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика : сб. науч.-аналит. обзоров. – М. : РАН ИНИОН, 1992. – С. 28–43.
153. Челикова, А.В. Стилистические средства создания виртуальной реальности в немецкоязычной художественной прозе [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.В. Челикова. – М., 2001. – 209 с.
154. Чернявская, Е.С. Реализация ценностного потенциала авторской парадигмы в немецкоязычном нарративном дискурсе [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Е. С. Чернявская. – М., 2005. – 198 с.
155. Чес, Н.А. Функционирование метафорических концептуальных систем в текстах современной англоязычной прозы (на материале художественной литературы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Чес. – М., 2000. – 195 с.

156. Чистяков, А.В. Социализация личности в виртуальном пространстве [Текст] : моногр. / А.В. Чистяков. – Ростов н/Д : Изд-во Ростов. ун-та, 2006. – 182 с.
157. Шиленкова, Н.А. Метод интроспекции в познании внутреннего мира психолога [Текст] : дис. ... канд. психол. наук / Н.А. Шиленкова. – Пермь, 2003. – 234 с.
158. Black, M. Models and metaphors [Text] / M. Black. – Itaca ; N.Y., 1962. – 267 p.
159. Cohn, D. Transparent Minds. Narrative Models of Presenting Consciousness in Fiction [Text] / D. Cohn. – Princeton, NJ : Princeton UP, 1978. – 175 p.
160. Dictionary of Modern Critical Terms [Text] / Edited by R. Fowler. – London ; Henley ; Boston, 1996. – 456 p.
161. Dijk, T.A. van. Strategies of discourse comprehension [Text] / T.A. van Dijk, W. Kintsch. – N.Y. : Academy Press, 1983. – P. 1–19.
162. Fauconnier, G. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities [Text] / G. Fauconnier, M. Turner. – N.Y. : Basic Books, 2002. – 440 p.
163. Fludernik, M. Beyond Structuralism in Narratology: Recent Developments and New Horizons in Narrative theory [Text] / M. Fludernik. – L. ; N.Y. : Longman, 2000. – 115 p.
164. Friedman, M. Stream of consciousness. A study in literary method [Text] / M. Friedman. – New Haven ; L., 1955. – 225 p.
165. Herman, D. Introduction: Narratologies [Text] / D. Herman // *New Perspectives on Narrative Analysis* / Edited by David Herman. – Ohio : Ohio State University Press, 1999. – P. 1–30.
166. Herman, D. Story Logic [Text] / D. Herman // *Problems and Possibilities of Narrative*. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2002. – P. 115–169.
167. Herman, D. Towards a pragmatics of represented discourse [Text] / D. Herman. – L. ; N.Y. : Longman, 1993. – 125 p.
168. Hurlburt, R.T. Exploring inner experience: the descriptive experience sampling method [Text] / R.T. Hurlburt, C.L. Heavey. – Amsterdam ; Philadelphia : Benjamins. cop. – 2006. – 276 p.
169. Hutchinson, T. Speech Presentation in Fiction with Reference to *the Tiger Moth* by H.E. Bates [Text] / T. Hutchinson // *Reading, Analyzing and Teaching Literature* / Ed. by Mick Short. – L. ; N.Y. : Longman, – 1989. – P. 120–145.
170. Jahn, M. «Awake! Open your eyes!» The cognitive Logic of External and Internal Stories [Text] / M. Jahn // *Narrative Theory and Cognitive Sciences* / Edited by David Herman. – Stanford ; California : CSLI, 2003. – P. 195–214.
171. Lacoff, G. Modern theory of metaphor [Text] / G. Lacoff // *Metaphor and thought* / Ed. by A. Ortony. – Cambr. Univ. press, 1993. – P. 202–251.
172. Leech, G.V. Style in Fiction [Text] / G.V. Leech, M. Short. – L. : Longman, 1981. – 317 p.

173. Leech, J. Meaning and the English Verb [Text] / J. Leech. – L. : Longman, 1971. – 131 p.
174. Lerch, E. Die Bedeutung der Modi in Französischen [Text] / E. Lerch. – Leipzig, 1919.
175. MacCormac, E.R. A Cognitive theory of metaphor [Text] / E.R. MacCormac. – Cambridge ; L., 1985. – 368 p.
176. Margolin, U. Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative [Text] / U. Margolin // Narrative Theory and Cognitive Sciences / Edited by David Herman. – Stanford ; California : CSLI, 2003. – P. 271–295.
177. McHale, B. Free indirect discourse: a survey of recent accounts. Poetics and theory of literature [Text] / B. McHale. – L. : Longman, 1978. – 225 p.
178. Narrative Theory and Cognitive Sciences [Text] / Edited by David Herman. – Stanford ; California : CSLI, 2003. – 363 p.
179. Palmer, A. Fictional Minds [Text] / A. Palmer. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2004. – 235 p.
180. Palmer, A. The Mind Beyond the Skin [Text] / A. Palmer // Narrative Theory and Cognitive Sciences / Edited by David Herman. – Stanford ; California : CSLI, 2003. – P. 322–349.
181. Pavel, T.G. Fictional Worlds [Text] / T.G. Pavel. – Cambridge : MA Harvard University Press, 1986. – 215 p.
182. Reading, Analyzing and Teaching Literature [Text] / Ed. by Mick Short. – L. ; N.Y. : Longman, 1989. – 315 p.
183. Ryan, M.-L. Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space [Text] / M.-L. Ryan // Narrative Theory and Cognitive Sciences / Edited by David Herman. – Stanford ; California : CSLI, 2003. – P. 214–243.
184. Ryan, M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory [Text] / M.-L. Ryan. – Bloomington : Indiana University Press, 1991. – 235 p.
185. Short, M. Exploring the Language of Poems, Plays and Prose [Text] / M. Short. – L. ; N.Y. : Longman, 1996. – 399 p.
186. Short, M. Speech presentation, the novel and the press. The taming of the text [Text] / M. Short. – N.Y. : Routledge, 1988. – 253 p.
187. Spitzer, L. Stilstudien [Text] / L. Spitzer. – München, 1928.
188. Stanzel, F.K. Theorie des Erzählens [Text] / F.K. Stanzel. – Stuttgart, 1978. – 315 p.
189. Trnka, B. On the Syntax of the English Verb from Caxton to Dryden [Text] / B. Trnka // Travaux du Cercle Linguistique de Prague. – Prague, 1930. – № 3. – 95 p.
190. Turner, G.W. Stylistics [Text] / G.W. Turner. – Penguin Books, 1977. – 256 p.
191. Turner, M. Double-scope stories [Text] / M. Turner // Narrative Theory and Cognitive Sciences / Edited by David Herman. – Stanford ; California : CSLI, 2003. – P. 117–143.
192. Turner, M. The Literary Mind [Text] / M. Turner. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 275 p.

193. Weinrich, H. Wege der Sprachkultur [Text] / H. Weinrich. – Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1985. – 380 p.
194. Werth, P. Text Worlds [Text] / P. Werth. – L. ; N.Y. : Longman, 1999. – 225 p.

Страницы в учебном пособии указаны по следующим изданиям:

195. Bradbury, R. Dandelion Wine. – М. : Айрис Пресс, 2005. – 320 с.
196. Bradbury, R. Fahrenheit 451. – СПб. : Антология, 2004. – 128 с.
197. Brown, D. Angels and Demons. – Corgi Edition, 2001. – 620 p.
198. Brown, D. Deception Point. – Corgi Edition, 2004. – 585 p.
199. Brown, D. Digital Fortress. – Corgi Edition, 2004. – 510 p.
200. Dickens, Ch. David Copperfield. – Wordsworth Classics, 2000. – 750 p.
201. Fielding, H. The History of Tom Jones a Foundling. – Wordsworth Classics, 1999. – 734 p.
202. Fleming, I. – Casino Royal. – М. : Айрис Пресс, 2007. – 245 с.
203. Galsworthy, J. The Man of Property. – М. : Менеджер, 2000. – 384 с.
204. Hardy, T. The Mayor of Casterbridge. – Moscow : Progress Publishers, 1964. – 367 p.
205. Harrison, J. Legends of the Fall. – New York : New Delta Edition, 1994. – 276 p.
206. King, S. Bag of Bones. – Scribner Books, 1998. – 530 p.
207. King, S. Cujo. – New York : A Signet Book, 1982. – 305 p.
208. King, S. Dolan's Cadillac // Nightmares and Dreamscapes. – New York : A Signet Book, 1994. – P. 9 – 57.
209. King, S. The Shining. – New York : A Signet Book, 1978. – 448 p.
210. Lawrence, D.H. Lady Chatterley's Lover. – Penguin Books, 1997. – 314 p.
211. Maugham, W.S. Rain. Stories. – СПб. : КАРО, 2009. – 448 с.
212. Meyer, S. Twilight. – Atom, 2005. – 434 p.
213. Orwell, G. 1984. – СПб. : КАРО, 2010. – 384 с.
214. Sheldon, S. Rage of Angels. – Warner Books Edition, 1983. – 605 p.
215. Thackeray, W.M. Vanity Fair. – Wordsworth Classics, 2001. – 694 p.
216. Wilde, O. Picture of Dorian Gray. – Новосибирск : Сиб. унив. изд-во, 2010. – 191 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Формы проявления автора в англоязычном художественном дискурсе	5
Глава 2. Автор как самостоятельный персонаж англоязычного художественного прозаического произведения	8
Глава 3. Персонажная интроспекция в англоязычном прозаическом тексте	15
3.1. Интроспекция персонажа как объект лингвистического исследования. Истоки представления об интроспекции персонажа	15
3.2. Изучение виртуальной реальности в контексте проблем анализа дискурса	21
3.3. Соотношение проспекции, ретроспекции и интроспекции	27
3.4. Соотношение интроспекции персонажа с «потокос сознания» и «точкой зрения»	36
3.5. Соотношение интроспекции и несобственно-прямой речи	40
3.6. Тематическая классификация интроспективных контекстов	47
Глава 4. Маркеры интроспекции персонажа в англоязычном художественном тексте	53
Глава 5. Функции интроспекции персонажа в англоязычной художественной прозе	64
Заключение	74
Список использованной литературы	76

Для заметок

Для заметок

Учебное издание

Федотова Оксана Сергеевна

ОППОЗИЦИЯ «АВТОР – ПЕРСОНАЖ»
В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ:
АНАЛИЗ АНГЛОЯЗЫЧНОГО
ПРОЗАИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Учебное пособие

Редактор *Н.В. Смулова*
Технический редактор *К.В. Алексеев*

Подписано в печать 25.04.2011. Поз. № 013. Бумага офсетная. Формат 60x84¹/₁₆.
Гарнитура Times New Roman. Печать трафаретная.
Усл. печ. л. 5,35. Уч.-изд. л. 5,8. Тираж 100 экз. Заказ № .

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина»
390000, г. Рязань, ул. Свободы, 46

Редакционно-издательский центр РГУ имени С.А. Есенина
390023, г. Рязань, ул. Урицкого, 22